

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 32 numéro 1 • printemps 2004



mémoire et médiations

Michèle Garneau Marie-Pascale Huglo Julie Hyland Roger Odin Nia Perivolaropoulou Johanne Villeneuve Valeria Wagner

HORS DOSSIER David Blonde Christine Galaverna Alain Rabatel

ICONOGRAPHIE Nadia Myre présentée par Marie Fraser

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Joanne Tremblay.

Responsables du présent dossier : Marie-Pascale Huglo et Johanne Villeneuve.
Page couverture : Nadia Myre, *Portrait in Motion*, 2001-2002. Film super-huit transféré sur bande vidéo, 2 min 30 s (en boucle). Caméra : Chang Wan Wee ; caméra additionnelle : Marx Kruis ; montage : Jack Hackel.

Comité de rédaction :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.
PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org), et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'imprimerie Transcontinental Québec.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2003

ISSN-0300-3523

Mémoire et médiations

Présentation / Marie-Pascale Huglo et Johanne Villeneuve 5

MÉMOIRE DE LA DISPARITION : *Récits d'Ellis Island*, l'album / Marie-Pascale Huglo 7

MÉDIATIONS DE LA PERTE
dans *Respiration artificielle* de Ricardo Piglia / Valeria Wagner 15

LES DEUX MÉMOIRES DE PIERRE PERRAULT / Michèle Garneau 23

LE MOUVEMENT DE LA MÉMOIRE
dans l'œuvre de Nadia Myre / Marie Fraser 33

LE TRAVAIL DE LA MÉMOIRE
dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer / Nía Perivolaropoulou 39

D'ÉVÉNEMENTS EN AVÈNEMENTS :
la mémoire visionnaire dans *Terra Nostra* / Julie Hyland 49

QUÊTE DES ORIGINES ET CINÉMA.
À propos de *Nobody's Business* d'Alan Berliner / Roger Odin 59

Hors dossier

DES IMAGES D'UTOPIE(S) AUX STYLÈMES DE LA PENSÉE UTOPIQUE.
Pour une lecture non dogmatique des utopies / Alain Rabatel 69

DU CLICHÉ JOURNALISTIQUE / David Blonde 81

LA PELLE ET LE MASQUE.
Les arts dits primitifs sont-ils des *ready-made*? / Christine Galaverna 91

Mémoire et médiations

MARIE-PASCALE HUGLO ET JOHANNE VILLENEUVE

Dans la foulée du Quatrième Colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité de l'Université de Montréal, intitulé *Mémoire et médiations. Entre l'Europe et les Amériques*¹ (octobre 2002), nous avons réuni un certain nombre d'analyses et de réflexions théoriques autour de la relation entre « mémoire » et « médiation ».

Le concept de médiation renvoie essentiellement à deux niveaux d'analyse. Dans un premier temps, on peut le concevoir, de façon très large, comme une opération qui consiste à « faire passer » ou à « prendre ensemble », au sens de la poétique. C'est ce dont il est question, par exemple, chez Paul Ricœur, lorsqu'il interroge le travail de la métaphore ou celui de la *mimésis*, en se basant sur la poétique aristotélicienne qui définit le *muthos* dans les termes d'un « agencement de faits » (*è tôn pragmatôn sustasis*²). La narration repose alors, selon Ricœur, sur une opération de médiation qui consiste à faire passer un monde dans un autre, soit le monde de la *praxis* dans celui, imaginaire, du lecteur, par l'intermédiaire du (monde du) texte. Nous pourrions même ajouter, à rebours, que le monde de la *praxis* n'apparaît qu'en passant par des médiations. Le monde, en somme, est indissociable des médiations qui le font « épique » ou « romanesque ».

À un premier niveau, donc, la médiation est le processus qui consiste à assurer une transmission, un passage constitutifs du monde, tel qu'il nous apparaît à un moment donné dans l'histoire. À ce titre, la mémoire est médiatrice, comme le sont la narrativité et la tradition.

Mais à un second niveau d'analyse, on appelle médiation la matérialité des technologies assurant ce processus, soit les différents médias (oralité, image, archive sonore, écriture). Depuis les débuts de la réflexion portant sur la mémoire, on a associé celle-ci à des matérialités particulières : l'empreinte sur la tablette de cire ou la trace (dans *Théétète* de Platon, par exemple) ; le souffle des muses et le geste du griot, de l'aède ou du jongleur ; l'image dans le *Ad Herennium*. Les matérialités diverses, qui ont permis d'assurer la mémoire collective, ont eu une incidence importante sur le contenu de celle-ci, comme en font foi les événements relatés par la tradition épique, dont on attribue la valeur mémorielle particulière aux contraintes de l'oralité : l'exigence du présent qui est celle des cultures orales force à rejeter dans l'oubli les singularités au profit des modèles de « vainqueurs ». De la même manière, on peut conclure que les médiations actuelles transforment non seulement les opérations mémorielles, mais le contenu du souvenir. En ce sens, l'écriture romanesque d'un Carlos Fuentes devient emblématique de la relation tendue entre mémoire et médiation : l'histoire des vainqueurs est en quelque sorte exaltée et renversée par un travail textuel qui ne néglige aucune entrée dans le vaste répertoire des mémoires possibles (voir l'article de Julie Hyland). Les signes servant à transmettre la mémoire ne sont jamais effectifs sans cette matérialité qui en bouleverse la portée et le sens. En interrogeant « le pouvoir révélateur des instruments nouveaux » chez Pierre Perrault, c'est bien ce que Michèle Garneau montre : la mémoire dépend de la technologie qui la formule, si bien qu'elle ne capte pas une réalité préalable, mais la produit.

C'est donc la transformation du lien entre mémoire et médiation que ce numéro cherche à explorer, en offrant un espace de théorisation et d'application des concepts de mémoire culturelle et de médiation dans des contextes médiatiques et interculturels particuliers. Les diverses analyses se penchent donc sur différents médias « artistiques », parfois sur l'intermédialité de la mémoire : la littérature et la radio, le cinéma et l'oralité, la photographie et l'écriture, le film en tant qu'archive. Elles portent parfois sur des croisements : entre l'écriture de l'histoire et celle du roman, entre la photographie et le médium film.

À l'arrière-plan de ces réflexions, on trouvera le contexte des grandes migrations du xx^e siècle. L'exil, le passage, l'interculturalité constituent un espace de recherche fondé sur la perte et le renouveau où les différentes matérialités des médias modèlent et transforment la mémoire. Ainsi, l'écriture migrante – loin de n'être que l'écriture d'immigrants qu'on ne saurait situer dans un espace national – réinscrit la migration dans le lieu même de l'écriture. Qu'en est-il du film, de la photographie ou de la vidéo ? Ces médiations en perpétuelle interaction ne transforment-elles pas la mémoire en témoignant autant du passage du temps que du temps passé ?

Au cours des deux dernières décennies, de nombreuses études ont porté sur la mémoire culturelle et les migrations dans le contexte du postcolonialisme. Cependant, il reste à interroger davantage le rôle des médiations et de leurs technologies dans la transmission et la construction de cette mémoire interculturelle complexe. C'est ce que propose de faire ce numéro de *Protée*. Le mouvement intercontinental produit une mémoire qui passe nécessairement par des formes de médiations spécifiques, par des matérialités distinctes qui s'entrecroisent néanmoins : celles de la voix, du livre, de la photographie, du film, de la vidéo, du multimédia. On ne peut penser la production du sens et l'organisation des pratiques signifiantes sans tenir compte de cet aspect qu'est la médiation à travers ses multiples réseaux. Dans cet espace intercontinental et intermédiaire que l'on désigne aujourd'hui de plus en plus comme un espace « global » (avec les euphories et les inquiétudes que cela implique), la mémoire *fait signe* autrement. L'espace intermédial et migratoire est redessiné par l'usage de nouveaux supports. Comme à rebours, notre artiste invitée, Nadia Myre, opère un mélange médiatique parfaitement contemporain en créant des liens avec la mémoire et la tradition.

Nous avons donc voulu aménager un espace critique pour discuter de la relation entre les médiations et la mémoire qu'induisent les passages d'un médium à un autre, les migrations et l'exil. En donnant pour exemple un film d'Alan Berliner, Roger Odin définit différents types de médiations convoqués par le contexte de l'immigration, impliquant toujours un rapport signifiant entre le film et son spectateur lorsqu'il s'agit de transmettre – au sens mémoriel du terme – une expérience. Dans un rare examen de la théorie du film de Siegfried Kracauer, Nia Perivolaropoulou se penche, pour sa part, sur un travail de mémoire où se révèlent les traces de l'expérience historique du nazisme et de l'exil.

Nous en venons à penser que dans toute médiation, comme dans tout passage entre deux pôles, quelque chose résiste, échappe ou manque. Les poétiques contemporaines, tant elles sont heurtées par les traumatismes de l'histoire, ne semblent plus effectuer de manière aussi harmonieuse le geste qui consistait, pour Aristote, à « saisir l'hétérogène ». Souvent, toutefois, le *manque* est cela même qui échappe, tautologiquement, à la mémoire, lui permettant justement de se constituer. Comme les Anciens l'ont déjà formulé, c'est bien l'absence qui constitue la mémoire, et non la simple présence, puisqu'il s'agit de comprendre comment *ce qui n'est plus* se manifeste encore, et sous quels rapports. Dans l'espace intermittent d'un « livre d'images », celui d'*Ellis Island* de Georges Perec et Robert Bober, entre le texte et les photographies, ce sont les traces de la disparition qui, ironiquement, « apparaissent » (Marie-Pascale Huglo). Incidemment, le paradigme de la disparition hante la relation entre mémoire et médiation. C'est encore le cas dans un roman de Ricardo Piglia analysé par Valeria Wagner, dont la *mise en récit* résiste au résumé. La matérialité de l'écriture est ici mise en évidence aux dépens de l'efficacité de la transmission. C'est elle qui devient, de manière plus que concrète, le support de la mémoire.

Si plusieurs des articles rassemblés dans ce numéro cherchent à préciser les concepts dont nous avons esquissé les contours, certains explorent de manière plus ponctuelle ces manques que vient à la fois combler et déclencher la mémoire.

1. Nous remercions le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son apport financier sans lequel cette réflexion n'aurait pu être menée à bien.

2. Voir Paul Ricœur, *Temps et Récit*, tome 1, Paris, Seuil, 1983, p. 57.

MÉMOIRE DE LA DISPARITION: *RÉCITS D'ELLIS ISLAND, L'ALBUM*

MARIE-PASCALE HUGLO

Tout a l'air normal, tout a l'air sain, tout a l'air significatif, mais, sous l'abri vacillant du mot, talisman naïf, gris-gris biscornu, vois, un chaos horrifiant transparait, apparait: tout a l'air normal, tout aura l'air normal, mais dans un jour, dans huit jours, dans un mois, dans un an, tout pourrira: il y aura un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc. Un à un, nous nous tairons à jamais. (Georges Perec, *La Disparition*, p. 31-32)

L'histoire des *Récits d'Ellis Island* s'inscrit dans une série de disparitions. Disparition des vestiges d'Ellis Island (aujourd'hui restaurés en musée) que Georges Perec et Robert Bober visitèrent en 1978 et en 1979 pour tourner leur film; disparition, dans le premier album publié en 1980, des différentes graphies du nom d'Île des larmes donné à Ellis Island «dans toutes les langues d'Europe»¹; disparition, en 1982, de Georges Perec. L'album qui nous occupe, publié chez P.O.L. en 1994 sous l'orchestration de Robert Bober, porte avec lui toutes ces disparitions; il répare les oublis et les bourdes – pour ne pas dire les «bourdons» – liés aux aléas de l'aventure éditoriale². Les lecteurs de *La Disparition* de Perec savent que les bourdons, qui passent souvent inaperçus, peuvent devenir le lieu même d'un «ça a disparu» littéral³, mais, justement, l'expérience de la disparition se matérialise dans l'expérience de l'aveuglement et la découverte de l'omission de la lettre. Il en va souvent de même avec la photographie. Dans *W ou le Souvenir d'enfance*, les photos décrites, dénombrées, détaillées, scrutées ne sont jamais montrées. Dans cette absence, une lacune mémorielle se donne à voir. Seule la photo d'«une porte de bois condamnée au-dessus de laquelle l'inscription COIFFURE DAMES était encore à peu près lisible»⁴ figure sur la page couverture de l'édition originale de *W*, image forclosée d'un «anéantissement une fois pour toutes» (*W*: 63), celui de la rue Vilin «aux trois quarts détruite» (*W*: 71), où Perec vécut enfant.

Comme la rue Vilin, les décombres d'Ellis Island sont quelconques et uniques puisque l'histoire des migrations et l'autobiographie se nouent sous le signe de la coupure et de la disparition. Coupure d'une filiation, disparition, sous les restes du site, de «ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se

passait tous les jours» (REI: 37) bref, *disparition de la mémoire*. La disparition du lieu recoupe ce que la description minutieuse des pièces mises à sac et la traque forcenée des traces, y compris photographiques, ne peuvent «raviver», mais l'album devient aussi le lieu fabuleux d'un *possible*, ré-insufflant dans son espace clos l'errance et l'espoir.

L'ALBUM FEUILLETÉ

L'album part de la séparation entre image et texte pour instaurer un mode de lecture *entrecoupé* où l'attention du lecteur se déplace sans cesse entre ce qui la capte ici et ce qui la distrait là, entre image, légende, citation et texte. Cet entrecouplement se donne ici plus comme un mode de liaison désynchronisé, en décalage, que comme une cassure radicale. La liste des bateaux transatlantiques vient presque compléter une image bleutée estompée dont la légende, en lettres manuscrites, dit: «À bord du Pennland (Red Star Line) (1893)»; la photographie sans légende, cadrée et en couleurs, de salles en ruine renvoie au texte de Perec sur l'indifférence des restes du passé dans un cadrage distinct, l'un sur la page de gauche, l'autre sur la page de droite. Pour aller de l'un à l'autre, il faut traverser l'espace blanc qui vient entrecouper le texte lui-même, dont les césures sont (surtout dans le dernier paragraphe) graphiquement sensibles (visibles). La cassure ou le vide ne sont pas absents de l'album, mais ils s'inscrivent dans une série d'espacements où texte, image et page s'entrecoupent et s'entrouvrent.

Le geste de feuilleter les pages qui, dans la première partie du film⁵, revient trois fois, participe de la «médialité» de l'album. Le feuilletage permet, grâce au format relativement large des feuilles, de faire l'expérience de l'espacement. Les pages que l'on tourne détournent ou surprennent nos attentes, elles cassent les automatismes: impossible de lire le texte en ignorant les photos ou de ne regarder que les photos sans au moins traverser le texte. Feuilleter l'album, c'est s'ouvrir au déplacement des frontières intermédiaires dans la temporalité du geste, c'est éprouver la banalité du médium en deçà de son évidence, dans un espacement lent (celui de

feuilletage) qui, du geste le plus pauvre, le plus *quotidien*, révèle l'expérience singulière.

L'ALBUM ENTRE MÉMOIRE ET HISTOIRE

L'album feuilleté convoque immédiatement une mémoire confusément liée à l'enfance. On pourrait y voir un album de famille de substitution, la désuétude du médium matérialisant la mélancolie du passé. Il réveille la mémoire des photos classées et légendées qui fixent à l'encre et aux cristaux d'argent une mémoire familiale rassurante. *Les Récits d'Ellis Island* berceraient le désir nostalgique d'une mémoire *légitime* dont les émigrants seraient les figures imaginaires.

Mais un autre album se fait jour dans l'album, plus proche du manuel d'histoire celui-là. Texte et images là-dessus concordent: les chiffres et les dates montrent qu'il y a eu travail d'archives. L'alternance de documents anciens et de photographies récentes (en couleurs dans les deux premières parties de l'album) matérialise l'écart temporel entre Ellis Island et ses décombres. Historiquement parlant, cela permet un double régime de preuves: d'une part, les documents et les archives, d'autre part, le lieu en ruine dont Bober et Perec sont les témoins directs.

De là, un discours critique se met en place, qui consiste à dénoncer le mythe de l'Amérique comme terre d'accueil et de liberté. Dans le jeu oblique des répétitions, on comprend que ce n'est pas seulement la Porte d'or qui s'est petit à petit refermée avec le resserrement des lois sur l'immigration, mais aussi le mythe d'une nation «généreuse»: à ces «rebuts misérables» (REI: 11, 65), à ces «masses entassées assoiffées d'air pur» (REI: 65) que la statue de la Liberté invite (REI: 11) et amène à «s'entasser» dans les dortoirs «sans fenêtres» (REI, 12) des navires, il ne reste plus, enfin arrivés à New York, «qu'à s'entasser à dix dans les taudis sans fenêtres» (REI: 69). Cette vision misérabiliste n'est peut-être pas représentative de la mémoire nationale américaine, mais elle fait apparaître, d'un entassement à l'autre, la violence qu'il y a à rassembler les immigrants dans un *melting-pot* indistinct. Les restes informes se métamorphosent sans cesse dans le texte, désignant ici les émigrants, là

les « monceaux de meubles », les « piles de matelas », les « amoncellements d'oreillers crevés » (REI: 54), « l'entassement hétéroclite », « amas de grilles », « tas de vieux projecteurs », « n'importe quoi » (REI: 53). Les restes du « lieu-dépotoir » (REI: 56) et les rebuts de l'humanité se renvoient l'un l'autre dans une même Histoire à jeter⁶.

Le passage par Ellis Island est en lui-même exemplaire de cette Histoire: dans l'« usine » (REI: 10) où l'on baptisait « des Américains à la pelle » (REI: 56), changer de nom était perdre son nom, c'était fabriquer, à partir de l'oubli et de l'incompréhension, une nouvelle identité. Perec révèle, par l'accumulation des documents et des anecdotes, le visage inhumain, policier, du centre d'Ellis Island, faisant de la prison, qu'il deviendra pendant la Deuxième Guerre mondiale sa « vocation implicite » (REI: 11). La transformation expéditive de l'émigrant en immigrant est aussi le point de départ d'une réflexion politique large sur l'émigration des peuples qui cherchent refuge. Il s'agit bien de faire une Histoire politiquement engagée qui, entre Paris et New York, déplace les certitudes nationales tant de l'Amérique que de l'Europe⁷. Mais il y a aussi *autre chose*: les restes de l'Histoire révèlent une faille de la mémoire que la fouille des restes ne comble en rien: « sous la tranquillité factice de ces photographies figées une fois pour toutes dans l'évidence trompeuse de leur noir et blanc, comment reconnaître ce lieu? » (REI: 37). Demander comment reconnaître Ellis Island sous les documents et les traces, c'est demander comment retrouver la mémoire au lieu même de l'oubli systématique, de l'oubli fabriqué « à la pelle », et reconnaître que les archives, les preuves noir sur blanc que « ça a été »⁸, ne restituent pas cette mémoire, mais contribuent plutôt à en produire l'illusion, preuves accablantes de notre amnésie « enregistrée ».

L'élan qui pousse Robert Bober et Georges Perec vers Ellis Island est inextricablement lié à une « mémoire potentielle » (REI: 55), mais qu'en va-t-il de cette potentialité? Plus qu'un devenir, c'est d'abord un revenir qu'elle engage, une errance fantomatique, l'espoir désespéré de retrouver là – ruine parmi les ruines, « ombre au milieu de leurs ombres » (W: 63) –

le lieu de l'absence de lieu, le dépotoir dépositaire d'une disparition sans restes. L'apparition fugitive, dans le film, de la porte close du 24 rue Vilin sur une page de l'album feuilleté par Perec, indique bien l'ancrage autobiographique de ces récits. De même, dans l'album de P.O.L, la légende « À bord du Pennland (Red Star line) (1893) » (REI: 27) constitue un indice pour les lecteurs de *W ou le Souvenir d'enfance*: ils savent que la Croix rouge est liée à la séparation définitive de Perec et de sa mère en 1942⁹. La jeune fille à bord du Pennland aurait pu être cette mère que Perec « ne voit pas [...] vieillir » (W: 51), mais le fil fragile de ce conditionnel passé n'ouvre pas vraiment au devenir: il revient plutôt sur ce qui a manqué d'avoir lieu et sur le manque lui-même, cristallisé dans l'évanouissement du quotidien.

Une grande nostalgie se dégage de l'album d'Ellis Island, dans lequel l'arrachement au sol natal des milliers d'émigrants recoupe pour Perec la non-transmission de la mémoire juive; mémoire enracinée non pas dans une terre, mais dans une tradition. Dans les « manières de manger, de danser, de chanter », dans « ces gestes que l'on retrouve sans les avoir vraiment appris » et « les souvenirs de berceuse » (REI: 60) qui caractérisent la judéité de Robert Bober, l'expérience quotidienne apparaît justement comme cet usage de la mémoire qui manque à Perec comme à Ellis Island: « les souvenirs de cordes à linge » que retiennent encore ses murs (REI: 44) sont un appel qui semble rester sans réponse. La mémoire s'est délitée dans les ruines qui s'ouvrent non seulement sur des salles vides, mais sur le vide des traces: « comment s'écoulaient ces heures et ces jours, comment faisaient tous ces gens pour se nourrir, se laver, se coucher, s'habiller? » (REI: 40), demande Perec. « Cela ne veut rien dire de vouloir faire parler les images » (REI: 41), car elles témoignent justement de la disparition de la mémoire, de la coupure entre *eux* et *nous*.

On ne saurait penser la déterritorialisation de l'album sans penser aussi au déracinement d'une forme de mémoire ancrée dans la tradition. Aux migrations massives correspond une rupture mémorielle « sans retour » (REI: 9), dont un des potentiels serait justement celui, obsédant, du *revenir*.

Toutefois, ce retour n'est pas un retour aux sources, aux « racines », mais un retour au transit, au passage d'un monde à l'autre, qui trouve, dans la clôture quasi insulaire de l'album, son *devenir migratoire*.

PASSER

L'album est ce « lieu sans lieu » qui reconduit, dans son parcours fragmentaire et discontinu, *le sens de la perte*. Entre le ferry d'Ellis Island qui débarque ses passagers et l'épave qu'il est devenu, trente-cinq pages plus loin, la perte de la mémoire se matérialise et migre dans une esthétique qui rend sensible, dans l'espacement des contrastes, l'espace pourtant indistinct de la disparition. C'est en passant par l'album qu'Ellis Island devient le lieu exemplaire du non-lieu. Nommer le non-lieu, l'identifier, raconter le passage, c'est donner lieu à une mémoire potentielle étonnamment disponible.

Le mode de lecture du feuilletage permet de sortir de la quête obsessionnelle des traces du passé et de tracer, du même coup, une tangente imaginaire à même l'oubli ainsi creusé. Le devenir mobilisé dans une lecture fragmentaire tient à une forme de perception distraite, ouverte à la rêverie et aux déplacements de la mémoire dans l'image. Cela, Perec le sait : les anecdotes de changement de noms sont, écrit-il, « trop belles pour être vraies », mais ce sont elles qui frappent notre imagination. De même, la vision erronée de Karl Rossmann qui, dans *L'Amérique* de Kafka, découvre, au bout du bras tendu de la statue de la Liberté, non pas le flambeau mais le glaive, serait plus juste qu'une perception exacte, car elle montre une violence autrement invisible. Mémoire et imagination fusent dans l'image (et le récit) dont le déport fantasmatique stimule la métamorphose du lieu.

C'est, du reste, au rythme de la statue de la Liberté que se ponctuent les deux premières parties de l'album. La première illustration, qui ouvre « l'Île des larmes », fait ressortir le faisceau lumineux du flambeau qui, avec la lune, illumine l'obscurité : le lecteur est en face d'une statue idéalisée, retouchée, qui brille comme un phare dans la nuit et le force à lever les yeux. La deuxième image, dernière photo de « Description d'un chemin », montre la statue de la

Liberté au loin, en contre-jour, au-dessus des contours du ferry et d'une grappe d'immigrants dont on distingue la masse et les ombres. Cette masse, vue de dos, renvoie aux photos des foules déjà vues de face ou de profil, prêtes à s'embarquer pour l'Amérique, entassées sur le pont des navires. De la première à la seconde partie de l'album, le lecteur accompagne cette foule depuis l'espoir idéalisé d'un avenir « rayonnant » jusqu'au halo crépusculaire de l'ultime traversée (d'Ellis Island au port de New York). Le lecteur entre pour ainsi dire de plain-pied dans le parcours de l'espoir et de l'errance, mais il demeure sur le rivage d'Ellis au moment de franchir le dernier pas. Il n'aura, lui, pas quitté l'île.

L'album d'Ellis Island isole ainsi, dans l'histoire des migrations, le moment du passage dont il reconduit le récit dans sa trajectoire successive finalement suspendue. Pourtant, les récits ne s'arrêtent pas là. Ils s'ouvrent sur une troisième partie intitulée « Album » qui, à partir des photos de Lewis Hine et de leur légende, reprend l'histoire depuis le débarquement (*REI* : 72) jusqu'à l'épreuve finale de l'échange des monnaies étrangères en dollars (*REI* : 91).

Entre les deux premières parties et la troisième, la photo d'une lingère fait la transition. Sa coloration bleutée la recouvre du nimbe du rêve, pour la détacher, dirait-on, des cristaux du temps. Et elle regarde ailleurs, la lingère, tournant la tête de côté alors qu'elle s'apprête à passer un seuil. Réponse muette aux « souvenirs de cordes à linge » évoqués par Perec, on ne sait trop si elle invite le lecteur à la suivre ou si elle le laisse derrière un grillage fantomatique. Un étrange mouvement s'opère entre le corps tourné vers l'avant et le regard fixé latéralement sur une présence hors-champ. La photo s'arrête sur le passage et opère un renversement temporel qui place le lecteur derrière cette femme drapée, comme sortie d'un tableau de Vermeer. Il est sur le seuil, sur le point d'entrer, la lingère le devance, lui montre l'exemple. Entrer dans l'album avec elle, c'est détacher les photos de l'histoire américaine, c'est passer du lieu historique d'Ellis Island à l'espace d'un possible, passer du récit successif du passage à sa distraction exemplaire.

Parallèlement au récit qui prend forme, un imaginaire se détache donc de façon non successive, il « point », selon l'expression de R. Barthes. Au cheminement progressif correspond le surgissement intempestif de l'image qui impose une présence concrète, singulière, en deçà de l'ordre historique ou narratif. Il ne s'agit pas de mettre l'ordre en miettes, mais plutôt de faire travailler, au carrefour d'une double convention – celle de l'album de famille et celle du manuel d'histoire –, ce qui résiste au récit tant historique que familial. Par contraste avec les paroles des témoins soigneusement recueillies dans la dernière partie des *Récits d'Ellis Island*, la série des photographies en noir et blanc qui compose « l'Album » frappe par son *silence*. Sans doute cette lecture est-elle influencée par le film, dans lequel la *voix off* de Perec et la *voix in* du guide font ressortir les visages photographiés sur lesquels la caméra s'arrête sans commentaire; mais, dans l'Album, l'apparition au premier plan des photos de Lewis Hine, simplement sous-titrées, met en évidence le blanc des pages et la subite absence de texte. Un récit presque sans paroles recommence, d'où certains sujets se détachent: « famille d'immigrants italiens », « Jeune Juive russe », etc. Les légendes relient ces photos à l'univers d'Ellis Island, où les photographes venaient chercher le « pittoresque »¹⁰, mais les sujets photographiques excèdent tout ancrage représentatif, depuis les types ethniques jusqu'aux types familiaux qui reviennent. Ce qui point alors, c'est plutôt l'éloquence muette des regards, des visages singuliers et sans attaches. « Cela ne sert à rien de faire parler les images », en effet, et l'album, justement, impose ses icônes en silence, comme si le silence réintroduisait une distance incommensurable là où la présence d'une silhouette « crève l'écran » de la page. Il fait apparaître la matérialité de l'absence et du révolu qui définit le discours de l'Histoire et que l'Histoire tend à faire disparaître dans son discours: l'album ne fait pas parler « les témoins muets »¹¹ de l'Histoire, il les convoque dans la matérialité photographique de leur silence, il fait de ce silence le lieu d'une altérité radicale qui nous *regarde*. La mort trouve là son espace vif qui, loin de seulement s'enfermer dans le tombeau en ruine, ouvre elle aussi au devenir.

Car la mort, le sens poignant de l'éphémère et du révolu, prend, dans les trois premières parties des *Récits d'Ellis Island*, différents visages qui en appellent à une irréductibilité sans nom. Des silhouettes individuelles se distinguent des « masses entassées », mais leur présence dépasse la logique des statistiques historiques sans jamais se retrouver sous l'étiquette d'un nom propre. Elles font surgir, dans l'écart entre leur anonymat et leur absolue singularité, une inquiétante dérive, une inadéquation diffuse, une résistance. Les légendes manuscrites qui, parfois, les situent, ne nomment jamais les visages qui, ici ou là, se détachent. Une intime étrangeté frappe chacun de ces visages: l'identité qu'ils portent en eux-mêmes sort de l'Histoire, aussi anonymes et disponibles dans leur singularité qu'un corps ou une voix. L'écriture manuscrite de Georges Perec rejoint l'incognito des émigrants: qu'on la reconnaisse ou non, son empreinte personnelle conserve elle aussi son *potentiel* anonyme. Dans l'image déjà vue (autre *topos*) d'une jeune fille lisant à bord du Pennland, perçue un devenir suspendu entre la date de 1893 et l'infini d'une contemplation distraite. Sa silhouette n'est pas tant celle d'une mère possible que l'incarnation même d'une promesse passagère, d'un *avenir* saisi en pleine traversée, jeune fille lisant l'esprit ailleurs, apparition éphémère saisie dans le geste familier de la page qu'on tourne.

ALTÉRATIONS: LA VOIX, L'ALBUM, LE TÉMOIGNAGE

La mise à distance de l'archive dans l'album ne relève pas d'une lecture esthétisante soucieuse de soustraire ces récits à l'Histoire ou d'en neutraliser l'enjeu politique. Elle rend compte, au contraire, d'une éthique du témoignage indissociable de la « poésie » de l'album. L'ensemble des *Récits d'Ellis Island* est gouverné par l'impératif du témoignage: le livre se termine par la transcription d'entrevues avec « ceux qui ont vécu cette aventure » (REI: 103) de l'immigration. La valeur de ces transcriptions tient autant – sinon plus – à la précarité des témoins (« La plus jeune a aujourd'hui soixante-et-onze ans »; REI: 103) qu'à la qualité intrinsèque des souvenirs. Comme Ellis Island, ceux qui y sont passés sont

amenés à disparaître; de leur expérience vécue, Perec et Bober veulent conserver un reste, mais ce reste ne comble pas plus les lacunes de l'Histoire que la visite des ruines: sa relative pauvreté¹² rejoint au contraire celle des traces.

La posture décalée de Georges Perec, qui revient à Ellis Island sans y être jamais venu, directement ou par antécédents, recoupe la posture du narrateur qui ouvre la fiction de *W*: «Un lecteur attentif comprendra [...] que dans le témoignage que je m'apprête à faire, je fus témoin, et non acteur. Je ne suis pas le héros de mon histoire» (*W*: 14). Mais ce que le lecteur attentif comprend aussi, c'est qu'un tel témoignage est, dans *W*, rigoureusement exclu: hors personne, hors lieu et même hors récit. Le témoin ne peut se mettre à parler qu'en perdant sa voix propre (le je disparaît complètement de la deuxième partie), en passant par une parenthèse et des points de suspension¹³. La description impersonnelle de l'île de *W* prend le relais et «le récit de mon voyage» annoncé (*W*: 13) disparaît en chemin: le témoignage perd le fil de son récit, *W* apparaît là où s'escamotent l'histoire et la parole du témoin¹⁴. Une sorte de chiasme s'instaure entre «ce monde englouti» (*W*: 14), qu'annonce le témoin dans la première partie, et l'engloutissement du témoin dans la deuxième, comme si le monde et le témoin ne pouvaient coexister, comme si le témoin ne pouvait être présent au monde dont il témoigne: c'est toujours «après» qu'il émerge, et c'est de cette discordance, de ce «reste», qu'il fait entendre une voix absente à elle-même, décalée. *W* se clôt, dans l'avant-dernier chapitre, sur l'évocation des vestiges de l'île et de leur témoin à venir: «Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides longues et grises» (*W*: 220). L'album *Récits d'Ellis Island* semble reprendre l'histoire là où *W* la suspend: le lieu sur lequel Perec revient serait le lieu du témoignage devenu enfin possible.

«[O]n ne témoigne pas de l'intérieur de la mort, il n'y a pas de voix pour l'extinction des voix [...], écrit Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*¹⁵. L'impossibilité de témoigner – la lacune qui gît au cœur de tout témoignage – constitue, selon lui, cette

parole déchirée, intimement «coupée» et «à la limite du dicible» (*REI*: 56), qui se traduit, dans *W*, par une absence de voix et une impasse dans la narration. Si le «passage» de la voix redevient possible avec Ellis Island, c'est peut-être que le témoignage se confronte, partant, à son altération. Là où le récit de *W* relève d'une intime coupure, l'album mobilise les traces lacunaires entre des temps et des médias décalés; cela ouvre sur un dialogue rêveur qui dépasse la quête des traces ou le récit neutralisé d'un «ça a été»: l'alternance entre le texte et les images permet de traverser les «pièces vides longues et grises», de passer de l'extérieur à l'intérieur de l'île, de la mémoire collective à la mémoire intime, de *cheminer entre* un avant et un après sans figer l'ancrage temporel des récits. À la rupture centrale de *W*, qui inscrit la correspondance oblique entre l'autobiographie et la fiction sous le signe d'une cassure¹⁶, correspond, dans l'album, une esthétique du passage que non seulement les migrations thématisent, mais que le montage texte/documents/photos démultiplie et matérialise «en effet».

Que les ruines d'Ellis Island ne soient pas directement liées à l'histoire de Perec n'invalide pas le témoignage, mais le reprend au point névralgique de l'altération qui l'instaure comme parole toujours étrangère, toujours émigrée. Ainsi peut-on comprendre, au-delà de l'histoire des migrations, l'errance des récits d'Ellis Island: le *lieu déplacé* est bien celui du témoignage, le seul «possible». L'album accomplit le témoignage comme dérive et dérivation, le témoignage comme deuil du témoignage intégral. En cela, Perec impose une éthique, celle de l'altération justement, qu'on ne saurait évacuer au nom d'une vérité historique «objective».

«Je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent» (*REI*: 59), écrit Perec, nommant ainsi l'étrangeté intérieure liée pour lui au fait d'être juif. Cette affirmation déborde l'autobiographique et l'histoire d'un peuple sans rien perdre de sa singularité. La poésie qui point dans l'écriture plate, factuelle, de Perec n'est pas dissociable du témoignage qui non seulement tend vers un «déjà-dit», un «déjà-là», mais qui fait aussi advenir *autre chose*. Les ruines,

l'île, la terre promise ou la traversée des eaux sont des *lieux communs*, voire (pour les deux derniers exemples) des *mythes* qui excèdent tout ancrage historique et engagent un imaginaire collectif protéiforme. En outre, une *force incantatoire* émane des allitérations, des assonances et des nombreuses figures de répétition. Une lente mélodie se fait entendre jusque dans l'énoncé de la coupure («je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent») dont la banalité apparente recouvre un alexandrin et un babil enfantin¹⁷. Cette voix poétique, qui fait sourdre dans la parole articulé une parole *altérée*, trouve dans l'esthétique de l'album, dans les images photographiques qui touchent à la mort comme au «vif du vivant»¹⁸, un espace où le silence lui-même apparaît. Là où la voix introduit dans la langue la trace acoustique d'un murmure intimement lié à l'enfance ou d'un chant relié à une ancienne mémoire¹⁹, l'album présente des images qui touchent à une mémoire visuelle irréductible au langage. La trace n'est plus ici la simple preuve d'un «ça a été», elle est aussi une *trace mnésique, générique* autant qu'indicielle²⁰, dans le sens où elle renvoie à des genres du discours (poème, babil, chant), eux-mêmes empreints d'oralité (d'où l'importance des rimes et du rythme internes²¹), et génère dans la langue, par la langue, une stratification mémorielle intermédiaire. L'imaginaire collectif, la mémoire du babil ou de l'incantation et la disponibilité silencieuse des photos naissent, dans l'album, de l'alternance texte/image, de la dérive des lieux historiques aux lieux communs et de l'implication du chant dans la glose. Leur apparition «point» entre les lignes comme on dit, entre les pages, dans une ouverture fugitive à ce qui échappe à l'Histoire au sein même de l'Histoire, à la parole au sein même de la parole, à l'archive au sein même de l'archive.

MÉMOIRE, MÉDIATION, MIGRATIONS

Les migrations massives entre l'Europe et l'Amérique concentrent dans le temps et dans l'espace l'ensemble des mouvements migratoires propres à notre modernité: migrations de la campagne vers les villes et migrations du vieux monde vers le nouveau se trouvent réunies à Ellis Island. Au tournant des

années 1980, quand Bober et Perec entreprennent de réaliser leur film, l'apparition des lieux de mémoire coïncide, explique Pierre Nora, avec la disparition des «milieux de la mémoire»²² que l'effondrement des collectivités rurales traditionnelles stigmatise. La multiplication des modes matériels d'enregistrement va de pair avec l'arrachement de la mémoire à ses usages spontanés, intégrés, transmis. *Les Récits d'Ellis Island* rendent d'autant mieux compte du déracinement de la mémoire qu'ils montrent en quoi migration et violence (politique et économique) sont liées, mais ils entretiennent avec la matérialité des traces un rapport ambigu: d'un côté, ils montrent l'anéantissement de ces traces, leur vide mémoriel; de l'autre, ils s'appuient sur les archives et les photos pour faire d'Ellis Island le lieu de la disparition de la mémoire et du lieu.

À une mémoire transmise, intégrée dans les usages, correspondrait une mémoire hétérogène, extérieure et en partie inassimilable, liée aux migrations des peuples, au croisement des cultures, à la production accélérée des médias comme des déchets. La désuétude de l'album, son esthétique vieillotte ont l'intérêt de nous garder d'une croyance naïve dans le média dernier cri et dans l'hybridation sans frontières. Elle nous invite à repenser la déterritorialisation de la mémoire et de ses «milieux» en termes tensionnels qui engagent la possibilité d'une médiation ou, au contraire, ruinent l'ordre symbolique d'une reconnaissance. Ce n'est pas seulement parce que le médium conjoint images et textes qu'il parvient à médiatiser une mémoire éclatée; il ne suffit pas de faire un quelconque montage multimédia pour tracer ce que Perec nomme «des chemins» et relancer telle singularité dans l'orbe de l'expérience collective. Ce qui prend dans l'album, ce qui «point», c'est le parcours oblique entre Histoire et récit familial emporté dans une même dérive mémorielle qui, sobrement, entraîne tout ancrage, fût-il fantasmatique, vers l'anonymat du devenir. Par là, l'album matérialise les migrations tout en leur donnant une portée symbolique. Ellis Island trouve, dans l'album, une forme de médiation constitutive. Les diverses strates mémorielles (histoires, images, traces) y sont articulées dans un espacement constant sans qu'un récit unifié se dégage de l'ensemble. Ni concordant ni discordant, ni successif ni synchronique, l'album *circonscri* la

discontinuité mémorielle et ses multiples modes d'apparition; il ressaisit Ellis Island dans sa pluralité et en fait apparaître le devenir migratoire. Entre le retour obsessionnel sur les traces d'une mémoire disparue et la distraction rêveuse se dessine une ouverture fugitive où se condensent et se déplacent des mythes, des lieux communs, des voix et des images qui, avec la passagère inconnue, la lingère ou la statue de la Liberté illuminée dans la nuit, relancent l'expérience de la migration et du passage dans le cheminement lent d'une lecture traversière²³.

NOTES

1. G. Perec et R. Bober, *Récits d'Ellis Island*, Paris, P.O.L., (1980) 1994, p. 28. Je renverrai désormais à cet ouvrage par les lettres REI suivies du numéro de la page.
2. Je tiens à remercier R. Bober, qui m'a signalé que l'album chez P.O.L. répond à la « mauvaise surprise » de la première parution (Paris, Éd. du Sorbier/INA, 1980). Plusieurs erreurs y figurent et les auteurs ont été fortement déçus par la mise en pages. R. Bober a donc préparé la seconde publication pour réaliser l'album que lui-même et G. Perec avaient souhaité faire ensemble.
3. Le bourdon renvoie à l'omission typographique d'un ou de plusieurs mots. Dans *La Disparition*, Perec joue sur les deux sens de ce terme (à la fois insecte et omission) pour désigner ce qui a disparu (Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », (1969) 1992, p. 53).
4. G. Perec, *W ou le Souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 71-72. Je renverrai désormais à cet ouvrage par la lettre W, suivie des numéros de page.
5. R. Bober, *Récits d'Ellis Island. Histoires d'errance et d'espoir*, réal. de R. Bober. Textes et voix de G. Perec dans la première partie; interviews menées par G. Perec dans la deuxième partie, Paris, INA, 1979.
6. « "L'entassement", le "tas", les "monceaux", les "piles", "l'amoncellement" sont des termes qui fondent le réseau lexical récurrent dans le texte perecquien, et qui ancrent la spécificité du génocide juif en y inscrivant la mort anonyme, l'assassinat en masse » (M. Soussan, « La mémoire vivante des lieux: Georges Perec et Robert Bober », <http://www.cabinetpercec.org/articles/soussan/artsoussan.html>, p. 3). Il en va de même pour l'avènement, avec Ellis Island, d'une émigration « pour ainsi dire industrielle » (REI : 10) ou pour « les individus marqués » (REI : 49), suspectés d'être malades.
7. L'album se clôt avec le témoignage de M^{me} Rabinovici, que Perec et Bober ont rencontrée à Paris, où elle vit en étrangère après avoir été refoulée d'Ellis Island, donc de l'Amérique: « De l'entretien que nous avons eu avec elle, il nous a semblé surtout ressortir qu'elle gardait de son expérience l'idée d'un échec, d'une chance qui lui aurait été à jamais refusée. En Amérique, nous a-t-elle dit, on vous invite à devenir américain. Ici, au bout de quarante-sept ans, je n'ai pas réussi à me faire naturaliser » (REI : 154).
8. On aura reconnu l'expression de R. Barthes (*La Chambre claire: Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980).
9. Cf. W : 38 et 53.
10. « Hine had been led to Ellis Island, as he later quoted his wife's

- recollection of how the project began, by an "urge to capture and record some of the most picturesque of what many of our friends were talking about" ». « Anyone visiting Ellis Island with an eye to making pictures – and there were many cameras there – would naturally be drawn to the exotic and picturesque native costumes, hair styles, and demeanor » (A. Trachtenberg, *America & Lewis Hine, photographs 1904-1940*, New York, Aperture Inc., 1977, p. 122 et 124 respectivement).
11. J. Rancière, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, p. 133 (Rancière renvoie ici à Michelet).
 12. Peu de détails concrets rattachés au quotidien se dégagent de ces témoignages, sauf pour M^{me} et M. Merow ainsi que pour M^{me} Kakis, qui reviennent sur les lieux. M. Baruch Chasimow, lui, raconte l'anecdote « évocatrice » de la croix sur la manche de son manteau, « un manteau bleu » (REI : 114).
 13. Entre les première et deuxième parties figure une double page avec, pour seule inscription, une parenthèse: « [...] » (W : 88-89). La parenthèse figure sur la page de droite; aucune lettre, aucun chiffre ne viennent combler cette lacune qui opère le passage entre le récit de Gaspard Winckler et la description neutre de l'île de W.
 14. Que le narrateur prétende « adopter le ton froid et serein de l'ethnologue » (W : 14) ne suffit pas à justifier pareille disparition.
 15. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'Archive et le témoin. Homo Sacer III*, trad. de l'it. par P. Alféri, Paris, Rivages, 1999, p. 43.
 16. La coexistence de la cassure et de la suture ou, pour reprendre les termes de B. Magné, d'une « discontinuité construite » et d'une « continuité recouverte » (Georges Perec, Paris, Nathan, 1999, p. 52), est une constante dans l'œuvre de Perec. *Récits d'Ellis Island* n'échappent pas à la règle, mais la matérialité de l'album introduit, entre fragmentation et liens obliques, un mode de *déliation* singulier qui dépolarise et, pour ainsi dire, « détend » le jeu toujours recommencé de la fragmentation et de l'enchaînement.
 17. C'est dans le rebond des explosives [p], des liquides [l, r] et des assonances [a, en] que le babil émerge dans la phrase.
 18. J'emprunte l'expression à l'essai que L. Salvayre consacre aux dessins érotiques de Pablo Picasso (*Le Vif du vivant*, Paris, Le Cercle d'art, 2001).
 19. Dans les listes – celle des noms de bateaux transatlantiques et des ports d'où ils partaient, par exemple (REI : 28) –, c'est, « sous » l'information et le document, une tradition, venue de la littérature orale que l'on entend. Nommer ou énumérer fait écho aux anciens catalogues: « Les poèmes homériques offrent d'ailleurs des exemples de ces exercices "mnémotechniques" qui devaient assurer aux jeunes aèdes la maîtrise de la difficile technique poétique: ce sont les passages qui sont connus sous le nom de "catalogues". Il y a un catalogue des meilleurs guerriers achéens, un catalogue des meilleurs chevaux » (M. Détienne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Éd. la Découverte, 1990, p. 14). On pense aussi aux cérémonies funéraires, qui énumèrent le nom des morts.
 20. Pour la trace indicielle, voir C. Ginzburg, *Mythe, emblème, trace, morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.
 21. Pour les liens entre la mémoire, l'acoustique et la création littéraire dans la modernité, voir A. Piette, *Remembering and the Sound of Words. Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
 22. P. Nora, « La République », *Les Lieux de mémoire I*, Paris, Gallimard, 1984, p. XVIII. Comme le signale P. Nora, ce qui fait les « lieux de mémoire est ce par quoi [...] ils échappent à l'histoire » et deviennent des sortes de temples, un « découpage, dans l'indéterminé du profane [...], d'un cercle à l'intérieur duquel tout compte, tout symbolise, tout signifie » (*ibid.* : XLI).
 23. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche d'équipe sur « L'intermédialité de l'expérience » subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC).

MÉDIATIONS DE LA PERTE

DANS *RESPIRATION ARTIFICIELLE* DE RICARDO PIGLIA

VALERIA WAGNER

Publié en 1980 en pleine dictature militaire argentine, le roman *Respiration artificielle*¹ de Ricardo Piglia situe le lecteur d'emblée au seuil de la perte et d'un possible salut. Sans doute, les cadavres qui flottent comme des bouées dans le récit (RA: 76) ne seront pas réanimés. Mais la lecture de ce roman pourra peut-être insuffler de la vitalité à l'histoire meurtrie par le discours officiel, ainsi qu'à ce corps social chez qui on peut déjà reconnaître les symptômes mélancolico-dépressifs dont souffre, selon Nelly Richards, le sujet postdictatorial: perte d'intensité, blocage psychique, retrait libidinal, «une paralysie de la volonté et du désir de la part du sujet qui se trouve sans énergie pour articuler une réponse par rapport à ce qu'il éprouve comme défaillance ou comme faillite du sens»².

L'épigraphe de T.S. Eliot, qui suit de près le titre du roman de Piglia, s'adresse à un tel sujet défaillant, «comme pour l'orienter» dans sa lecture: «we had the experience but missed the meaning/and approach to the meaning restores the experience» («nous avons l'expérience mais le sens nous manquait/et l'approche du sens rétablit l'expérience»). La figure de T.S. Eliot, le citoyen des États-Unis qui devient plus «British» que les «British», celui pour qui être Américain, c'était avant tout, selon Pierre Nepveu, «manquer d'Europe»³, et qui tente de pallier ce manque en retournant aux «origines», inscrit les pertes de sens et d'expérience dans une perte «initiale» liant les Amériques à l'Europe, ce qui serait symptomatique de la Modernité⁴. Effleurant déjà l'idée que la pensée moderne peine à incorporer et à transformer ces pertes, la citation d'Eliot n'est pas traduite et reste donc indéchiffrable dans la langue du roman de Piglia. Ainsi, le «manque de sens» est transmis, alors même que la nécessité de le combler est annoncée; le sens premier que l'épigraphe devrait donner à la lecture à venir est à la fois indiqué et nié.

C'est en quelque sorte le même effet que rend l'épigraphe du roman fondateur de la littérature argentine, *Facundo. Civilisation et barbarie*, du héros national Domingo Faustino Sarmiento: «On ne tue point les idées». À ce sujet, le narrateur principal du roman de Piglia, Emilio Renzi, dira que «c'est comme si on disait que la littérature argentine commence avec une phrase en français» (RA: 161), phrase

qui serait, de plus, une citation mal attribuée, un emprunt frauduleux⁵. À l'origine de la littérature nationale, donc, il y aurait une « contrebande » de sens, une médiation du manque qui transmet le sens sans réussir à l'incorporer dans une économie propre : « En fin de compte, dira l'oncle de Renzi, ce pays doit son indépendance à la contrebande » (RA: 26). Les origines, qui devraient donner du sens, se révèlent intraduisibles dans l'avenir; elles sont à la fois gardées sous forme d'épigraphe et « perdues » par leur illisibilité. Le manque reste « intraitable ».

Piglia n'abandonne pas pour autant l'espoir que les pertes entrelacées d'expérience, de parole, de sens, de corporéité – tous les processus d'abstraction des êtres humains ayant préoccupé tant de penseurs au XX^e siècle – puissent être transformées par l'exercice d'une certaine qualité littéraire engageant le sens et les sens tout à la fois. Il reprend cette idée – cet espoir – dans un essai, « Fiction et politique dans la littérature argentine », lorsqu'il affirme que « la littérature construit l'histoire d'un monde perdu »⁶. L'essai débute par une comparaison entre, d'une part, le rôle du narrateur et celui de la fiction chez les Indiens Ranqueles qui habitaient la pampa avant d'être « massacrés » et, d'autre part, le rôle de la littérature et celui de la fiction dans la « civilisation ». Nous pouvons entendre, dans son propos, que la littérature porte en elle la mémoire du monde de l'oralité, et préciser, suivant Paul Zumthor, qu'elle nous *rappelle* la corporéité de la voix vivante. Cette idée est désormais courante dans la narratologie contemporaine: pour Monika Fludernik, par exemple, le paradigme de tout récit écrit est bien le récit oral, et tout récit mobilise les paramètres cognitifs du lecteur/auditeur, le « mettant au monde » corporellement⁷. Mais ce rappel de la corporéité prend de l'importance, pour Zumthor, face à la tendance des médias audiovisuels à effacer le souvenir de la voix vivante en la reproduisant, provoquant

*[...] chez celui à qui le médium s'adresse [...] une aliénation particulière, une désincarnation dont probablement il ne se rend compte que de façon très confuse, mais qui ne peut pas ne pas s'inscrire dans l'inconscient.*⁸

La littérature – le texte poétique chez Zumthor – résisterait à ce processus « confus » de désincarnation en rappelant qu'il y a bel et bien de l'abstraction en cours, que le corps à corps de l'oralité n'a pas lieu, qu'il doit être construit dans la performance de la lecture.

Le principe selon lequel la littérature rappelle et convoque le monde de l'oralité plutôt que de le reproduire est clairement évoqué dans le roman de Piglia. L'histoire – « s'il y en a une », nous prévient-on d'emblée – commence lorsque Emilio Renzi reçoit une lettre et une photo de son oncle Marcelo Maggi, qui avait « disparu sans laisser de trace » (RA: 13), seul héros de la famille digne d'être rappelé. La lettre arrive en réponse aux efforts littéraires du narrateur et va donner lieu au récit de *Respiration artificielle*:

Alors je rédige ces interminables pages pour toi, my uncle Marcel, qui viens de si loin, d'un lieu si ancien, d'une époque si reculée de ma vie que ta réapparition (épistolaire) a été, ces mois-ci, le triomphe le plus pur de la fiction que je puisse exhiber (pour ne pas dire le seul). (RA: 44)

Oncle et neveu engageront un échange qui créera des liens d'actualité entre eux, à tel point que Renzi s'engagera peu à peu dans les activités historiques et politiques de son oncle: il rendra visite à un ex-sénateur paralysé et parent d'Enrique Ossorio, exilé argentin du XIX^e siècle à propos duquel l'oncle mène une recherche historique⁹; il recevra la visite d'une certaine Angela, « belle envoyée et/ou disciple » de son oncle, et suivra les « mystérieuses et passionnantes indications » qu'elle lui transmet (RA: 110). Pourtant, alors même que les liens se resserrent avec cet oncle réapparu, Renzi veut le rencontrer « pour qu'il cesse d'être une abstraction » (RA: 141). Il lui rend visite, prévoyant de s'entretenir « interminablement » avec lui (RA: 110), mais cet entretien n'a pas lieu parce que Marcelo Maggi disparaît encore une fois. À la place, Renzi rencontre Tardewski, un ami de son oncle, qui lui tient compagnie pendant une longue nuit d'attente (presque la moitié du roman), et qui finit par lui remettre des classeurs que son oncle a laissés pour lui, contenant les documents et les notes pour la

recherche historique en cours¹⁰. En ouvrant au hasard l'un des classeurs, Renzi découvre la lettre de suicide d'Enrique Ossorio adressée «À celui qui trouve mon cadavre». En définitive, Renzi aura réussi, par son activité littéraire, à donner une voix à la figure de l'oncle disparu, en confirmant toutefois son «abstraction» plutôt que de concrétiser sa présence. Ce n'est qu'en poursuivant la tâche dont il hérite qu'il pourra, peut-être, *donner corps* à son oncle.

Le «retour de l'homme concret», pour utiliser une expression de Zumthor (1990: 69), est ici associé à une activité spécifique. En effet, parler de corporéité et de corps à corps dans leur relation avec l'oralité, c'est encore parler de manière abstraite – le corps lui-même étant, comme Zumthor le rappelle, un concept insaisissable. Ainsi, dans l'essai de Piglia mentionné précédemment, le monde de l'oralité, dont la littérature garde la mémoire, est celui où la narration est manifestement indissociable de l'exercice du pouvoir et où la corporéité se manifeste dans une relation spécifique au pouvoir – à l'autorité et au *pouvoir faire*. Piglia rapporte que, chez les Indiens Ranqueles, «le chef est le narrateur de la tribu» et qu'il n'a presque pas d'autorité: «il n'est jamais sûr que ses ordres seront exécutés» (RA:128), ni, d'ailleurs, que ses propos seront même entendus. Tout dépendra de ses dons de narrateur et de ses capacités de persuasion. Pour commander, il doit pouvoir (et, ici, Piglia cite Mansilla) «transmettre au langage la passion de ce qui est sur le point d'advenir» (RA:129). Piglia conclut que «le pouvoir octroyé à l'usage narratif doit être interprété comme un moyen qu'a le groupe de maintenir l'autorité à l'abri de la violence coercitive» (*ibid.*), puisqu'il faut à la fois convaincre pour commander et être convaincu pour obéir.

Dans la civilisation, et contrairement à la communauté des Indiens Ranqueles, la fiction persuasive «semble être antagonique à un usage politique du langage» (*ibid.*). L'État parle comme s'il parlait vrai, comme si les choses étaient ainsi, et la violence coercitive est là pour assurer qu'il dise vrai, pour faire en sorte que les choses soient ainsi. Avec l'avènement de l'État, la littérature prend en charge la

fiction et, avec elle, la mémoire du chef narrateur sans autorité, rappelant qu'une société sans État est possible, qu'une autre société est possible. Il ne s'agit pas, de surcroît, d'un souvenir figé, mais d'une mémoire active qui établit une relation fondamentalement antagonique entre la littérature et l'État. Piglia développe ailleurs les raisons de cet antagonisme:

[...] l'État construit de la fiction et [...] on ne peut pas gouverner sans construire des fictions. Valéry dit des choses très intéressantes à cet égard et Gramsci l'a aussi signalé: on ne peut pas gouverner seulement avec de la coercition, il est nécessaire de gouverner avec les croyances; une des fonctions de base de l'État, c'est de faire croire et les stratégies pour faire croire ont beaucoup à voir avec la construction des fictions [...].¹¹

C'est cet espace de croyance que la littérature, avec ses fictions, dispute à l'État, construisant même «un univers antagonique à cet univers de fictions de l'État» (*ibid.*). Plus précisément, Piglia ajoute qu'«il y a un réseau de fictions qui constitue le fondement même de la société, et le roman travaille ces récits sociaux, les reconstruit, leur donne forme»¹². Par ces reconstructions et par ces transformations de fictions, la littérature rappellerait, d'une part, la nature imaginaire de la vérité de l'État et, de l'autre, elle montrerait – voire démontrerait – que le réseau imaginaire peut être changé, qu'il n'a pas d'autorité propre. Dans les deux cas, la littérature opposerait sa persuasion à la vérité coercitive – celle de l'État ou celle des imaginaires figés –, soulevant la question de sa propre sphère pratique. Cette question se pose, dans le roman de Piglia, à l'occasion de la réponse du neveu à l'héritage de son oncle disparu. Va-t-il lui donner suite? Va-t-il l'entendre? Et que va-t-il entendre?

Si la littérature reprend les fictions de la société et de l'État, il n'y a pas de doute que le roman de Piglia reprend, quant à lui, dans la figure de l'oncle disparu à deux reprises, la fiction des disparitions, fiction qui a joué un rôle principal dans l'exercice coercitif du pouvoir pendant la dernière dictature argentine, mais qui a aussi nourri la résistance à la dictature et articulé

les rapports antagoniques entre la société civile et les gouvernements démocratiques qui ont suivi¹³. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une fiction au sens de la négation des disparus et de la disparition – qui s'apparenterait à une stratégie terroriste de l'État –, mais bien au sens où les séquestrés n'ont pas littéralement disparu, ne se sont ni évaporés ni dissous dans l'air (ils sont bien quelque part, morts ou vivants). Or, au-delà de l'espace de contestation qu'elle crée, la fiction de la disparition a une force particulière en ce qu'elle saisit et condense l'imaginaire de la perte qui a inspiré tant de penseurs : comme si la tendance à l'abstraction des humains s'était matérialisée dans les disparitions massives, geste par lequel les vainqueurs, pourtant, prétendaient immatérialiser les vaincus. Ainsi la perte, l'abstraction croissante et insensible prennent la figure du disparu, devenant visibles et concrètes en tant que perte et abstraction.

Il s'agit peut-être ici d'une instance du phénomène dont Marx parle dans ses *Gründrisse*, à propos du travail aux États-Unis :

[...] pour la première fois, le point de départ des sciences économiques modernes, à savoir l'abstraction de la catégorie du « travail », « le travail en soi », le travail pur et simple, devient vérité en pratique.¹⁴

Ce qui était une tendance généralisée identifiée par *abstraction raisonnée*, dans les termes de Marx, devient, à un moment donné, un fait spécifique et concret : soudain, la figure se retourne et devient fait. De même peut-on dire que les processus de perte de l'expérience, de parole, de corporéité et de corps, perte d'horizons politiques et sociaux, se cristallisent avec les disparitions massives et deviennent une *vérité en pratique*, à la fois fait et figure de disparition¹⁵. Or, la transition, depuis ce qui n'est encore perceptible que par l'abstraction jusqu'à ce qui s'impose comme fait incontournable (*vérité en pratique*), ouvre sur la possibilité du changement, parce qu'elle marque l'aboutissement d'un processus et le début d'un ou de plusieurs autres processus. Alors même que le fait s'accomplit, il y a un tournant : l'avenir émerge

comme une tendance du présent, pas encore un aboutissement, pas seulement l'avènement du prévisible, mais plutôt ce qui peut être inventé et changé. Théoriquement, c'est le moment où le réseau de fictions, fondement de la société, peut être réorganisé, le moment où il importe que le chef narrateur parle passionnément, où la déclinaison du futur commence à être en jeu¹⁶.

Dans le roman de Piglia, l'oncle deux fois disparu, figure où commencent sans aboutir les différents cheminements de la lecture, représente le personnage qui enseigne le principe du changement à partir des abstractions, y compris la sienne. Il s'agit littéralement d'un « homme de principes » (RA: 141, 236, 264), à qui « les idées abstraites [...] aidaient à prendre des décisions pratiques, ce qui faisait qu'elles cessaient d'être abstraites » (RA: 141). Il a « foi dans les abstractions », dira même son ami Tardewski, foi qui est fondée sur l'histoire, car il s'agit de quelqu'un qui peut « seulement penser depuis l'histoire » (RA: 236). Professeur d'histoire argentine pour des élèves particuliers et incrédules, l'oncle tient à leur apprendre ce qu'il appelle « le regard historique », qu'il explique comme suit à son neveu, au début de leurs échanges épistolaires : « Nous sommes une feuille qui flotte (*boya*) dans ce fleuve-là et il faut savoir regarder ce qui arrive comme si c'était déjà passé » (RA: 20). Ce regard à contretemps n'est pas sans rappeler les qualités du chef narrateur qui doit pouvoir donner à l'avenir la vivacité et la netteté de ce qui est déjà arrivé, dans le but de rendre possible le changement. Ce regard historique est donc un regard narratif qui devine l'avenir comme une tendance du présent à venir, et il s'en préoccupe en sauvegardant cette qualité passée : « Nous ne devons pas permettre qu'on nous change le passé » (RA: 19), écrit encore Maggi à Renzi ; « l'histoire est le seul lieu où je réussis à me soulager du cauchemar dont j'essaie de me réveiller » (RA: 21). Piglia commente ailleurs cette dernière phrase : « le cauchemar, sans doute, est dans le présent, en 1976. Et l'histoire est le lieu où l'on voit que les choses peuvent changer et se transformer »¹⁷. L'histoire donc – et ici nous entendons aussi le récit – est ce lieu

depuis lequel il est possible de capter le changement et qui doit à son tour être préservé pour garder cette possibilité de changement.

Ce lieu de l'histoire est celui que Renzi découvre à l'occasion de la deuxième disparition de son oncle. Persuadé, au début du roman, qu'«après la découverte de l'Amérique rien n'est arrivé dans ces lieux qui mérite la moindre attention» (RA: 21), Renzi revient visiblement sur cette conviction lorsqu'il écrit ce qui deviendra en partie *Respiration artificielle*. Il y a lieu de croire que ce qui attire son attention sur les événements et les changements est précisément le fait que son oncle «avait tout prévu» (*ibid.*), que Renzi a donné corps à son regard historique et qu'il a participé, sans le savoir, à la construction du passé de sa vision. «S'il n'est pas venu, c'est parce que, au fond, ce n'était plus nécessaire», dira Tardewski à Renzi; c'était plus important de lui laisser les classeurs, «de se décider à les abandonner» et de le choisir comme destinataire (RA: 275). Ainsi visé, comme dirait W. Benjamin, par le passé et le futur à la fois – des passés à accomplir et à sauvegarder –, Renzi pourrait bien s'exclamer, comme l'ami de l'ami de son oncle qui survit à un kidnapping: «il m'est enfin arrivé quelque chose» (RA: 30).

Avec les classeurs, Renzi reçoit un héritage qui est, dans un sens, très clair: faire aboutir le projet de son oncle, l'écrire et «le publier»¹⁸. Mais la tâche se complique dans la mesure où les documents que les classeurs contiennent portent sur Ossorio, figure à la fois familiale et historique, dont on dira qu'elle est la seule à n'avoir hérité de personne; Ossorio est «le seul qui doit tout à lui-même... le seul de qui nous sommes tous débiteurs» (RA: 72), et qui écrit à son propre sujet «qu'il est déjà tous les noms de l'histoire» (RA: 83). C'est avec lui, Enrique Ossorio, que tout commence. Il se situe aux origines de l'histoire de la famille tout comme au début de l'histoire nationale; il est considéré tantôt comme traître, tantôt comme héros. Avant de partir, l'oncle se défait très précisément des documents de la recherche sur l'histoire de ce parent, figure d'origine, dans un geste qui marque, selon Tardewski, son devenir libre: «le

Professeur m'a laissé la seule chose dont il avait besoin de se défaire pour être libre [...], maintenant il n'a plus rien à craindre» (RA: 275). Il n'a, nous l'aurons compris, plus rien à perdre non plus; il obtient sa liberté par un dépouillement qui admet plusieurs lectures.

Dès qu'il n'a plus rien à perdre, Maggi s'apparente, d'une certaine manière, à l'ancêtre du XIX^e siècle, celui qui ne doit rien à personne, qui est à l'origine. En même temps, Maggi nie la dette et le devoir transmis par la tradition. Finalement, en devenant celui qui ne doit rien à personne, il ne devient pas pour autant celui à qui tout le monde doit quelque chose: son geste suggère qu'il y a peut-être des médiations, des legs qui n'entraînent pas de dette, qu'une certaine attitude peut transformer l'obligation en liberté. Il est ainsi approprié que l'histoire que Maggi laisse à son neveu soit inachevée et sans structure établie. Il reviendra à Renzi de formuler et d'assembler les notes et les documents, laissant ouvert tout un spectre d'approches possibles. En l'occurrence, Renzi comprendra, comme le montre le roman, que l'histoire de l'ancêtre du XIX^e siècle n'est pas dissociable de celle du parent de 1976, sans pour autant que ces deux histoires soient en relation de continuité: comme l'oncle l'avait prévu, les documents «font la lumière sur le passé de notre infortunée république» aussi bien que sur «certaines choses qui arrivent ces temps-ci et pas loin d'ici» (RA: 87).

Dans l'histoire de l'oncle, qui se dépouille de ses écrits «pour être libre» et pour n'avoir rien à craindre, résonne une anecdote que Piglia raconte dans une de ses «Notes sur la littérature dans un journal». L'anecdote, qui aurait été racontée à son tour par Brecht, est celle d'un homme de lettres, disciple de Simmel (auteur du célèbre traité sur l'argent), qui doit abandonner ses études pour le monde des affaires où il connaît beaucoup de succès. À l'âge de la vieillesse, il écrit un traité de morale qu'il oublie aussitôt dans un train. Alors l'homme

[...] recommence [à écrire son traité] et incorpore le hasard comme fondement de son système éthique. Faire de la perte le

*principe de restructuration de tout le système est (selon Brecht)
une leçon qui peut s'apprendre seulement dans le monde des
affaires [...]*¹⁹

conclut Piglia, laissant entendre qu'il ne partage peut-être pas l'avis de Brecht. Il est en effet possible que cette leçon puisse être apprise ailleurs, notamment dans le monde de la littérature, puisque celle-ci, rappelons-le, «construit l'histoire d'un monde perdu», c'est-à-dire qu'elle intègre la perte en la racontant. Constatons d'abord que, pour l'homme d'affaires, ce qui constitue une perte est intégré en tant que hasard par l'homme de lettres et que, tandis que la perte s'incorpore dans les affaires par la prévision et l'estimation, le geste de dépouillement de l'oncle suggère que c'est par la décision que le hasard acquiert de la valeur et du sens et s'incorpore à un système éthique. En effet, contrairement à l'homme d'affaires qui oublie son œuvre dans un train, l'oncle se défait volontairement de ce qu'il a à perdre pour gagner sa liberté, investissant sa dépossession d'une valeur émancipatrice. En désignant son héritier, il pose les principes de ce qui pourrait devenir un système éthique, puisqu'il l'engage à prendre une décision à l'égard de ce qu'il fera des documents et du sens qu'il leur donnera : perte, dette, devoir ? Ou changement, réorganisation, renouvellement du sens ?

Le lien entre hasard et perte est aussi parcouru par l'immigré polonais Tardewski, ancien élève de Wittgenstein. Alors qu'il travaille à la Bibliothèque du British Museum, il reçoit, par un hasard «littéraire», au lieu du livre du sophiste Hippias, le *Mein Kampf* de Hitler. Il obéit, dit-il, à ce qu'il perçoit comme «un appel, un signal du destin». En lisant le livre de Hitler, il se rend compte qu'il est «le revers parfait» ou «la continuation apocryphe» (RA: 241) du *Discours de la méthode* de Descartes, qu'il est même «la critique pratique et la culmination du rationalisme européen»²⁰ (RA: 246). Ce jour-là, la philosophie, «telle qu'on l'enseigne à Cambridge», prend fin pour lui : «je préfère être un raté qu'être complice» (*ibid.*), dit-il. Il abandonne ses études et quitte l'Europe, rejoignant finalement le camp des «perdants» de

l'histoire – dont un poète, un comte russe exilé, l'oncle de Renzi – dans une petite ville argentine appelée Concordia, coin perdu en Amérique. Mais avant d'y arriver, un voleur rentre dans sa chambre d'hôtel et lui dérobe jusqu'au seul exemplaire de l'article que Tardewski venait de publier. Dépouillé de toute possession, même intellectuelle, celui-ci s'assied sur le lit «comme Descartes dans son fauteuil, face à sa cheminée philosophique en Hollande», et il réfléchit à sa situation :

*Je pense, donc j'existe. D'accord, mais je n'avais pas un sou.
Toutes les autres pertes avaient un sens tragique, une qualité,
disons, symbolique : la langue maternelle, la patrie, les amis.
Mais, et l'argent ? Sans argent, comment allais-je faire, non plus
pour penser, mais, plus directement, pour exister ? Je me suis mis à
réfléchir là-dessus, c'est-à-dire, je me suis mis à réfléchir (deuxième
ligne de réflexion) à comment faire pour exister. (RA: 231)*

Le périple qui conduit Tardewski à l'échec «construit [...] laborieusement et hasardeusement au long de» sa vie, tel qu'il l'explique à Renzi, est encadré théoriquement par des propositions de Benjamin et de Brecht : le hasard lui révèle qu'il est complice des vainqueurs et, refusant de partager leur butin, il s'engage dans un long processus de dépossession qui devrait le mener à une re-formulation de son système éthique. Or que fait-il alors ? Il donne des cours privés de langue et de philosophie, devenant pour Maggi, l'oncle de Renzi, «la métaphore la plus pure du développement et de l'évolution souterraine de l'eupéanisme comme élément de base de la culture argentine depuis son origine» (RA: 139). Il fait la contrebande de l'eupéanisme, notamment de «cette théorie sur l'homme raté comme incarnation moderne de la philosophie», qui n'était pour Maggi «qu'une rationalisation. Un homme seul échoue toujours [...]. La seule chose qui compte, disait-il, c'est se demander à quoi sert ou au service de quoi est cet échec individuel» (RA: 236). Que la perte et l'échec isolés ne comptent pas, qu'ils prennent de la valeur et du sens en relation à une économie ou à un projet donnés : voilà encore une leçon que l'élève de Simmel aurait été en mesure de donner.

Maggi, l'oncle disparu, émerge à la fin du roman comme l'équivalent de la critique pratique de son ami Tardewski, celui qui échoue dans son échec parce qu'il ne lui donne pas suite, ne le transforme pas en « principe », ne lui donne pas de la valeur. « Le Professeur et moi étions, l'un de l'autre, le propre antagoniste », expliquera Tardewski à Renzi :

[...] moi, l'incrédule, un homme qui sait seulement utiliser la pensée pour pouvoir survivre; lui, un homme de principes, capable d'être fidèle dans sa vie à la rigueur de ses idées. Moi, l'exilé; lui, un homme qui est né et qui va mourir dans son propre pays. ²¹ (RA: 274)

En face de cet homme de principes, Tardewski se présente comme n'étant pas « la personne indiquée pour dire quoi que ce soit sur ce que le Professeur a décidé de faire de sa vie » (*ibid.*). Et pourtant, loin de le réduire au silence, cette comparaison entre sa personne et celle du Professeur, la récapitulation de leur « antagonisme », le fait justement parler de lui-même, de ses lectures et aussi du Professeur. Il insiste : le Professeur lui aurait confié l'exécution de sa dernière décision, parce que Tardewski est « celui qui ne peut rien dire sur [le Professeur] » (RA: 275). Et pourtant, ce que le Professeur a décidé de faire de sa vie est bien ce qui importe au-delà de son absence même : « il ne viendra pas ce soir, dit Tardewski à Renzi, cela n'a pas d'importance. Ce qui importe, c'est ce qu'un homme décide de faire de sa vie » (RA: 273). Remarquons que ce dont Tardewski ne peut parler n'est pas, comme on aurait pu s'y attendre, la disparition du Professeur. À propos de cette disparition, Tardewski ne peut en effet rien dire : elle tombe hors-récit, les faits manquent, ils ont été soustraits à l'histoire. Ce manque ne compterait pas, il serait dépourvu d'importance. Or, ce qui importe n'est pas plus *racontable*, mais cela fonctionne plutôt comme ce qui fait que le récit, qu'une narration, puisse avoir lieu.

L'attitude de Tardewski, à l'égard de l'importance des décisions de son ami, déplace et résout l'ambivalence qui entourait la citation de T.S. Eliot, envoyée au narrateur par l'oncle disparu « comme pour l'orienter ».

Il était alors question du sens manquant qu'il faudrait approcher pour rétablir l'expérience, mais qui semble se dérober précisément à l'approche. Le dérobement du sens est mis en scène dans la non-traduction de la citation, comme pour signaler qu'il est ce qui pourrait être compris si traduction il y avait. Pour Tardewski, le principe de traduction résiderait dans la valeur : tout ce qui compte a du sens, tout ce qui importe peut être traduit, tout ce qui a une valeur donne à dire et à signifier. Mais que l'élément important donne à dire ne le concerne pas seulement lui-même : la valeur, comme l'échec, compte à l'égard d'autres valeurs, d'autres faits. Pour Maggi, ce qui comptait était de se demander « à quoi sert ou au service de quoi est cet échec individuel » (RA: 236). Lorsque Tardewski insiste que c'est ce qu'un homme *décide* de faire de sa vie qui lui donne de la valeur, il soulève à son tour la question : de la valeur pour qui²² ? Dans le cas de Tardewski, il est clair que la figure de l'homme de principes qu'il dégage, en parlant du Professeur, lui permet de donner une forme à sa propre vie, d'en « faire » quelque chose qui, dans son rapport « antagonique » au Professeur, lui donnera, à son tour, de la valeur. La figure de l'homme de principes fonctionne, en un sens, comme l'épigraphe qui oriente la relecture de sa propre vie, de manière à ce que la perte du Professeur soit reconduite ou « traduite » dans la signification et la valeur des décisions de Tardewski. Pour Emilio Renzi, la traduction sera plus difficile, puisqu'il hérite de la tâche de récrire l'histoire argentine à partir des disparitions (« S'il y a une histoire, elle commence [...] en avril 1976 » [RA: 13]) ou, plus précisément, à partir du regard de la figure de l'oncle disparu, ce « regard historique » qui transfigure les origines perdues en un avenir à transformer.

Dans ce processus de reconduction de pertes, la littérature a un rôle à jouer en ce qu'elle rappelle que toute décision est prise à l'égard de fictions qui peuvent être autres, qui ne sont pas jouées d'avance, et à l'égard de la « valeur » du lecteur/auditeur. Elle rappelle ainsi ce qu'elle n'a pas : le pouvoir de décision du lecteur/auditeur, le fait que c'est à lui de donner, oui ou non, corps à sa lecture, que le prochain mot lui

revient au sujet de tout récit. C'est là un rappel, encore une fois, qui ne ressuscitera pas les morts, mais qui pourra peut-être animer les lecteurs essoufflés.

NOTES

1. R. Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Éd. Pomaire, 1980. Toutes les références au roman sont tirées de cette édition. Je renverrai désormais à cet ouvrage par les lettres RA suivies du numéro de la page. C'est moi qui traduis.
2. N. Richards, «La transition politique au Chili. Formalisme démocratique et déchirures de la mémoire», dans A. Brossat et J.-L. Déotte, *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 182.
3. Voir P. Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, 378 p.
4. Perte qui se manifeste, entre autres, dans les hiatus temporels et culturels qui séparent le Vieux du Nouveau Monde – le passé et le futur figés et miroitant d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, la civilisation et la barbarie se regardant sans se reconnaître.
5. Elle serait attribuable, toujours selon Renzi, à Volney, et non à Fourtol.
6. R. Piglia, «Ficción y política en la literatura Argentina», *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Éd. Planeta/Seix Barral, 2000, p. 131. C'est moi qui traduis.
7. Voir M. Fludernik, *Toward a «natural» narratology*, London, Routledge, 1994.
8. P. Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Éd. du Préambule, 1990, p. 17.
9. Ce personnage historique – Enrique Ossorio – avait eu, entre autres, le projet d'écrire une utopie sur l'Argentine, intitulée 1979, dans laquelle le protagoniste recevrait des messages du futur.
10. «Vous y trouverez, j'en suis sûr, lui dit Tardewski, la clé de son absence» (RA: 275). Cette remarque rappelle celle du lecteur de la police secrète, Arocena, qui conclut dans la section précédente du livre, à l'égard des lettres qu'il intercepte et déchiffre, qu'on essaie de le distraire avec «cette histoire. La clé devait se trouver ailleurs» (RA: 124). Pour Tardewski, en revanche, c'est bien dans l'histoire que se trouve «la clé», et celle-ci se compose, pour nous lecteurs, en grande mesure de «distractions» – surtout des anecdotes et des théories de la littérature et de l'histoire, sous forme de dialogue rapporté, lettres, entrées du journal du parent du XIX^e siècle.
11. R. Piglia, «Conversación en Princeton», *Crítica y ficción*, op. cit., p. 210-211. C'est moi qui traduis.
12. R. Piglia, «Novela y Utopía», *Crítica y ficción*, op. cit., p. 101. C'est moi qui traduis.
13. Cette fiction est entretenue et développée, à des fins différentes, autant par les uns – comme les Mères de la Place de Mai – que par les autres – le gouvernement argentin et les instances judiciaires qui ont essayé à plusieurs reprises de clore les enquêtes sur les disparitions. Voir à ce sujet l'article de T. Mercado, «Réapparition», dans A. Brossat et J.-L. Déotte, *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*.
14. K. Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*, trad. de l'all. par M. Nicolaus, Londres, Penguin Classics, (1953) 1993, p. 104-105. C'est moi qui traduis.
15. Ainsi, c'est bien sur «les formes du disparu et les matières signifiantes du souvenir» que Nelly Richards appelle à travailler intensément, pour faire travailler à son tour et «de manière critique le motif de la

mémoire» (op. cit., p. 182).

16. Le roman de Piglia peut être lu selon la clé de la factualité des disparitions, mais aussi selon celle des pertes et abstractions qu'elles concrétisent. «Nous avons parlé et parlé, dira l'ami de l'oncle au neveu au bout de la nuit d'attente, nous avons parlé et parlé parce que sur lui il n'y a rien que l'on puisse dire» (RA: 272) – en effet, lors d'une disparition, l'histoire manque, elle se marque par l'absence d'un récit. Autour de l'oncle, par contre, et à partir de lui, il y a trop à dire, comme en témoigne le roman, qui est un véritable système de renvois et de production de possibles cheminements pour la lecture. Mais tous commencent sans aboutir, comme le roman, dans la figure de l'oncle – la figure d'un disparu qui donne lieu à des débuts et à la parole, plutôt qu'à du silence et à une cassure du sens. Ceux qui auront lu le roman sauront, d'ailleurs, qu'il est plus difficile de se taire à son sujet que d'en parler.
17. À propos de la phrase de Maggi, Piglia spécifie «qu'il s'agit de l'inversion de la phrase de Stephen Dedalus chez Joyce: "l'histoire est un cauchemar duquel j'essaie de me réveiller". Maggi transforme l'histoire pour Renzi, il lui envoie une sorte de message chiffré, parce que le cauchemar est dans le présent, en 1976. Et l'histoire est le lieu depuis lequel on voit que les choses peuvent changer et se transformer». («Novela y Utopía», op. cit., p. 98. C'est moi qui traduis).
18. Il suit ainsi le précepte qu'il cite lui-même du critique russe Tynianov, selon lequel «la littérature évolue d'oncle à neveu (et non pas de père en fils)» (RA: 21).
19. R. Piglia, «Notas sobre literatura en un diario», *Crítica y ficción*, op. cit., p. 178. C'est moi qui traduis.
20. «C'est cela la philosophie, je pensais, nous en sommes arrivés à ceci, c'est ainsi que le *cogito*, cet œuf infernal couvé par Descartes près de la cheminée, dans sa maison, en Hollande, s'est développé» (RA: 247).
21. Tardewski, donc, chez qui l'exil géographique se prolonge dans un manque général de principes – origines, croyances, sens de l'histoire –, malgré la conviction qui l'a poussé à s'engager dans sa propre perte; Maggi, argentin autochtone, capable de résister à la tradition de perte qui fonde pourtant sa nation argentine et de la transformer en principes ancrés dans l'histoire. On peut reconnaître dans l'attitude de Tardewski à l'égard du Professeur, comme il l'appelle, et dans la construction de son personnage «moral», l'une des réactions possibles envers les «vrais» disparus: ils étaient ce qu'il y avait de mieux parmi les Argentins, les engagés, les militants, ceux qui luttaient pour un monde meilleur (une meilleure nation, même), ceux qui, comme Tardewski dit de Maggi en citant le médecin de Kant, savaient «que le plus important des biens n'est pas la vie, mais la conservation de sa propre dignité», sur «qui on peut dire que le sens de l'*Humanität* ne [les] a jamais abandonné[s]» (RA: 274). Sans réfuter cette optique, la comparaison de Maggi avec Kant est loin de produire une image héroïque du disparu ou de lui attribuer un quelconque héroïsme. Ce qui inspire respect à Tardewski, à la fois chez Kant et chez son ami Maggi, ce n'est ni leur sens de l'injustice ni leur activité politique, mais leur capacité à maintenir leur dignité et celle des autres, c'est-à-dire le maintien de leur propre valeur en relation avec celle des autres.
22. Il ne s'agit pas ici de ce qu'un homme décide par opposition à ce qu'il lui «arrive», puisque, nous l'avons vu, tout hasard peut être intégré dans l'économie du sens et de la vie par une décision lui attribuant une valeur. Quant à la décision, elle n'est pas comprise ici comme un acte intérieur qui précéderait un acte «extérieur» du sujet, mais un geste d'attribution de valeur, par lequel ce qui se fait compte ou pas. S'il n'y pas d'enjeu, quelque chose qui puisse compter, il n'y aura pas de décision; et encore, si l'enjeu n'est pas bien «compté», comme dans le cas de Tardewski, la décision n'apportera pas de la valeur, mais encore de la perte.

LES DEUX MÉMOIRES DE PIERRE PERRAULT

MICHÈLE GARNEAU

Dans son dernier grand texte sur le cinéma, *L'Oumigmatique ou l'Objectif documentaire* (1995), Pierre Perrault fait l'éloge de son instrument, la caméra. Davantage peut-être que dans les textes antérieurs, Perrault se confronte à la réalité donnée par l'appareil de vision, à ce qu'il appelle le «grand jeu des lentilles» (1995: 170). J'y discerne, toutefois, comme un écho au premier texte de l'auteur sur le cinéma, *Discours sur la parole*, écrit trente ans plus tôt¹. Dans ce texte, Perrault «se prenait pour Cartier» – le titre complet est *Discours sur la parole ou comment, me prenant pour Cartier, j'ai fait la découverte de rivages et d'hommes que j'ai nommés pays* – et faisait l'éloge du magnétophone, de l'écoute et de la voix. Dans *L'Oumigmatique*, le cinéaste, qui «n'est pas Galilée», fait néanmoins l'éloge de ce qui le rapproche de ce dernier, à savoir la vision optique. «Que je ne suis pas Galilée. Pourtant je fais confiance au regard de mes objectifs. À l'impartialité des lentilles. Une simple lunette n'a-t-elle pas un jour remis à sa place la terre qui se prenait pour le nombril du monde?» (1995: 173). «L'objectif documentaire» ne serait donc pas seulement à entendre dans le sens de «but» ou encore de «résultat» que se proposerait d'atteindre le cinéaste en faisant des films documentaires, mais dans le sens de l'objectif de la caméra. En commençant son ouvrage par «La lunette de Galilée», Perrault salue l'objectivité de l'objectif, ce regard de pure visibilité qu'est le regard froid de la caméra. «J'accrédite donc le regard, impassible comme la glace, des objectifs documentaires» (1995: 17). Ne commettons pas l'erreur, toutefois, de confondre l'objectivité de la reproduction avec celle de la représentation de l'objet. L'objectivité automatique est non objectivante; elle libère l'objet du monde des représentations. Perrault n'a pas cessé de revenir sur cette question à travers un rejet de ce qu'il appelait indifféremment – ce qui aura généré beaucoup de polémiques et de confusions! – les «Écritures», «l'imaginaire», la «fiction», autant de «médiations falsificatrices» en regard de la seule qu'il légitimera afin de s'approcher du «vécu des vivants»: la médiation cinématographique.

«L'objectif documentaire», qui n'est pas l'objectivité documentaire, mais l'objectivité du regard-caméra, regard impassible comme la glace, c'est une éthique documentaire au plus près du «grand jeu des lentilles». Et il y aurait à lire, dans ce titre, ce qui constitue l'un des grands principes du cinéma, à savoir une pensée

consciente (l'objectif du cinéaste) et une perception sans conscience (l'objectif de la caméra). La vision du monde de Perrault est inséparable de cette visibilité technique, qui est d'abord et avant tout celle d'une pénétration intensive du réel par les appareils. Or, cette pénétration ne s'effectue pas seulement au moment du tournage, par l'enregistrement automatique, mais aussi au moment du montage, par la recherche d'une logique poétique. C'est une intensification en deux temps.

J'ai parlé d'éthique. Elle concerne au plus près la méthode de perception qu'est le cinéma pour Pierre Perrault. Elle est celle de la conduite à adopter au moment de l'enregistrement, c'est-à-dire au moment du tournage, et ensuite à l'égard de ce qui a été enregistré, c'est-à-dire au moment du montage. Ces deux moments de la méthode correspondent à deux types de mémoires: d'une part, ce que Perrault lui-même nomme la « mémoire électronique » ou encore la « mémoire infaillible » de l'enregistrement automatique; d'autre part, ce que j'appellerai le « mémorable ». Ce sont deux moments dans la rencontre du cinéaste avec la réalité, « une rencontre qui est loin d'aller de soi » (1995: 24). Or, si la rencontre avec la réalité est loin d'aller de soi, c'est que ni la mémoire électronique ni le mémorable ne sont, chez Perrault, connus à l'avance. La mémoire est pour lui de l'ordre de la quête, de la rencontre et de l'inspiration. C'est la recherche de quelque chose qui n'existe pas encore mais qui se pressent, qui émerge d'une réalité qui n'est pas donnée d'avance mais qui se crée sous nos yeux.

LE POUVOIR RÉVÉLATEUR DES INSTRUMENTS NOUVEAUX

Jusqu'à la fin, Perrault s'est émerveillé du pouvoir de son instrument. Encore, en 1995, il écrivait: « Mais il faudrait finir par se rendre compte peut-être du regard neuf que la caméra nous procure » (1995: 176). Quelle est donc cette nouveauté? Je dirais que c'est l'image objective du réel. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention « artistique » de l'homme. On verra plus loin comment Perrault refuse la médiation du

Dieu-auteur, celle du texte, et, plus généralement, la médiation artistique. Si l'outil qui est le sien est fabuleux, c'est parce que, « pour la première fois dans l'histoire de l'humanité », la caméra permet à l'homme « de prolonger sa mémoire, de regarder le monde, de raconter sa propre humanité, sans avoir à invoquer les dieux de l'imaginaire » (1995: 176). Ce que Marcel L'Herbier entendait par « intelligence du cinématographe », Robert Bresson par « l'indifférence scrupuleuse d'une machine » ou encore Pier Paolo Pasolini par « la mémoire reproductive sans interprétation », c'est la réalité objective qui, pour être objective, n'est pas pour autant figée.

Voici ce que l'expérience du magnétophone et l'audition rétrospective qu'elle permet révéleront au futur cinéaste.

Petit à petit, le magnétophone m'a investi de ces pouvoirs. Et enseigné ses usages. Il m'a apprivoisé. En vérité, on ne comprend le phénomène qu'au moment où on relit la bande sonore. La parole soudain se condense. Elle est comme éclairée de l'intérieur. Et cette étrange sensation de pouvoir réentendre sans avoir à faire répéter. Et aussi la possibilité d'isoler, de rapprocher, de comparer. J'ai parfois la sensation d'entendre pour la première fois. (Perrault, 1985: 36)

Si l'homme doit se laisser apprivoiser par la machine, et non l'inverse, c'est bien parce qu'elle recèle une part « révélatrice », une part secrète, magique, presque mystique.

Celui qui n'a pas, une fois, capturé le langage, retenu prisonnière la parole vécue, vivante, ardente, pour la contempler à son aise, ne soupçonne pas la révélation qu'il pourrait en tirer. (Ibid.: 30)

Phénomène de double capture entre l'homme et la technique, puisque la parole capturée capture à son tour – dans le sens, cette fois-ci, de captiver celui qui l'écoute.

En vérité j'ai découvert la perspicacité d'une caméra appliquée au réel. [...] Deux yeux, deux oreilles et la fragile faculté qui oublie qui se nomme tout de même la mémoire, la mémoire humaine, n'arrivent pas à percevoir certaines choses, certaines valeurs. Marie Tremblay... la discrète Marie, je n'ai perçu son charme qu'en réécoutant mes enregistrements. (Perrault, 1983: 45)

Mais quelle est au juste la nature de cette puissance des instruments nouveaux? Perrault répond par une tautologie apparente, qui est un des traits rhétoriques de l'essayiste. «Que faire de ce nouveau regard sinon regarder, de cette mémoire magnifiée, sinon mémoriser?» (1992: 8). Regarder, mémoriser, mais non pas imaginer. «J'ai essayé, écrit Perrault, de ne pas imaginer le paysan mais de le regarder et de l'écouter» (*Écritures*, 1983: 50). Les instruments ne sont pas seulement fabuleux par la perception nouvelle qu'ils nous donnent du monde, ils sont précieux dans la nécessité d'échapper à l'«image», entendue ici péjorativement au sens platonicien. Les instruments nouveaux donnent à voir et à entendre; c'est une donation. «Le don de prêter l'oreille se perd», écrit W. Benjamin (1992: 212). Chez Perrault, l'expérience du magnétophone est ce don. Une donation en même temps qu'une constitution du regard et de l'écoute, une constitution de la mémoire. Le cinéma donne à voir et à entendre. Selon Comolli:

[il] ressuscite, il «sauve» par le regard; «Sauver» signifie ici faire exister dans un film. [...] La chose «sauvée» par le film peut très bien être perdue dans le monde, peu importe, elle reste à advenir dans le film à chacune de ses projections. (1994: 50)

Après l'expérience du magnétophone, Perrault fait celle de la caméra synchrone², et c'est en ce sens qu'il parlera de «mémoire décuplée»: «Dans la mesure où une caméra pouvait, sur le champ, capter, en synchro, l'image et le son, nous nous sentions responsables de cette mémoire décuplée» (1992: 8). Respect, privilège et engagement sont les termes par lesquels Perrault aborde la mémoire électronique et c'est à partir d'elle que le mémorable se construira.

SAVOIR OU VÉRITÉ DE LA MÉMOIRE

La caméra du «direct», chez Perrault, n'est pas un outil d'information pour délivrer un savoir, mais pour découvrir et s'approcher d'une vérité. Cette vérité ne sera pas tributaire de la captation d'une réalité préexistante, mais de ce que la caméra parviendra à stimuler. C'est la méthode d'un tournage, doublée de celle d'un montage, qui fera advenir – ou pas – la vérité. Invention toujours périlleuse et fragile des

scènes du filmage. En d'autres termes: la vérité d'une situation n'est jamais donnée d'avance, elle est de l'ordre de l'événement.

Parlant de *La Bête lumineuse*, Perrault a écrit: «Il s'est institué en événement. Peut-être en tragédie» (1983: 115). J'oppose ici, dans la captation de la mémoire électronique comme dans celle de la fabrication du mémorable, savoir et vérité, l'assurance des règles et des résultats du savoir, à l'aléa des coups de la vérité. On peut échouer dans la quête d'une vérité – vérité qui, chez Perrault, est celle de la rencontre –, mais pas dans la diffusion d'un savoir. «La vérité, nous dit Perrault, n'est pas une dimension particulière à une forme de cinéma: elle est plutôt une qualité de l'inspiration» (*ibid.*: 13). L'inspiration atteste qu'une rencontre a bel et bien eu lieu.

Cette conception du cinéma me semble en opposition radicale avec celle qui demande au documentaire de livrer une bonne information. «L'information, écrit W. Benjamin, est incompatible avec l'esprit même de la narration. Le narrateur né, ajoute-t-il, débarrasse toujours une histoire, lorsqu'il la raconte, de toute explication» (1992: 209). Distinguons donc l'acte qui consiste à livrer une information de celui qui consiste à narrer un vécu ou une expérience. Pour Benjamin, l'art de raconter est l'art d'échanger des expériences; par expériences, l'auteur entend non l'observation scientifique mais l'exercice populaire de la sagesse pratique. C'est un art – ou encore une faculté – qui toucherait à sa fin, parce que «le cours de l'expérience a baissé». L'art de narrer est en déclin parce que l'aspect épique de la vérité, la sagesse, tend à disparaître.

Mais ce soir-là, parmi les horloges affectées à énumérer la nuit et à recommencer le jour, grâce au magnétophone, en toute innocence, j'imprimais cette lourde sagesse. Et je lui cherchais un sens. Bien sûr, elle ne parlait qu'au passé. Le récit, que peut-il sinon honorer le passé... le vécu... sinon s'approfondir sur ce qui est ...sur ce qui a été? Et les récitants récitent leur vie.

(1985: 35)

L'art de conter se ferait de plus en plus rare, selon W. Benjamin, car une place de plus en plus grande est donnée à l'information. Les événements de notre temps profitent à l'information et presque plus rien

ne profite à la narration (1992 : 211). Or, toute l'entreprise de Perrault est de trouver ou encore de susciter des situations qui profitent à la narration. La suite des propos de Benjamin, qui met en évidence les liens du travail (artisanal) et de la narration, nous permet de comprendre pourquoi Perrault n'a filmé que les artisans et rarement les ouvriers, reproche qui lui fut souvent fait. C'est que l'artisan, contrairement au travailleur d'usine, peut raconter en même temps qu'il travaille. « Le don de prêter l'oreille se perd, écrit Benjamin. Il se perd parce qu'on n'écoute plus en tissant, en filant » (1992 : 212). Dans tous les films de Perrault, les gens se racontent en travaillant. Filmer le travail, filmer les hommes pendant qu'ils travaillent (la construction de l'embarcation dans *Les Voitures d'eau* est exemplaire à cet égard). On a souvent reproché à Perrault de faire l'éloge de la technologie du passé, de l'artisanat et des techniques préindustrielles. Or, si Perrault s'y attarde, c'est pour des raisons essentiellement – ou presque ! – narratives.

UNE MÉTHODE DE PERCEPTION

Voyons ce qu'il en est plus précisément de ces deux opérations dans la méthode du cinéaste. Je dirais que le moment du tournage correspond, chez Perrault, à un défrichage, tandis que le montage pourrait être apparenté à une opération de déchiffrement. Le tournage, c'est l'événement de parole, le trajet selon lequel des êtres parlants se vouent à la vérité de leur parole.

*J'essaie de découvrir en chaque homme une inspiration, écrit le cinéaste. Je l'attends. Quand elle arrive je la filme, et j'efface ensuite ce qu'il y a avant. C'est du griffonnage. Comment une personne peut devenir, à l'intérieur de son discours, lumineuse.*³

Le montage sera la réinscription de cet événement dans l'équivalence d'un récit, d'une logique poétique. Le tournage, telle une lecture, et le montage, telle une écriture. Mais la lecture du tournage ne se consacre pas seulement à la parole. Perrault trouve de la parole partout. Ce cinéma de la parole n'est pas seulement celui, comme on l'a souvent dit, de la parole des gens. Il s'agit aussi de faire parler ce qui est muet. Toute une

mémoire est tapie dans le matériau, ce « témoin muet ». La théorie du témoin muet, écrit Jacques Rancière, et qu'il prélève à partir de l'écriture michelétiste de l'histoire, valorise un discours du lieu et des choses, un discours de ce qui n'a pas coutume de parler (1992 : 115). Le cinéma ne serait-il pas l'art qui peut le mieux « énumérer tous les signes muets par lesquels l'homme s'est dit » (*ibid.* : 119) ou encore « faire entendre le sens à l'état d'*en-fance*, le sens non bavard, inscrit dans la texture des choses » (*ibid.* : 124) ? Il peut, par exemple, et mieux que la littérature, inscrire une parole dans la ressemblance à soi d'un paysage⁴. Le tournage sera donc aussi une lecture des signes muets écrits sur la configuration d'un lieu, d'un paysage, d'une maison, d'un visage, d'une main. Il fera voir et entendre « ce grand poème hiéroglyphique inscrit sur la chair même des choses » (Rancière, 1998 : 174).

« Tourner un film pour nous, c'est chercher dans le présent une réalité dispersée que nous prétendons rapailler par le montage »⁵. Mais « rencontrer la réalité », quand l'enregistrement ne relève pas de choses déjà gagnées, déjà dominantes, déjà majoritaires, ne va pas de soi. « Mais il me semble bien, écrit Perrault, qu'on ne reconnaisse que l'exprimé, le cinématographié, le possédé » (1983 : 44). Peut-être pourrions-nous ajouter : le mémorisé. Il faut être aux aguets :

*[...] le cinéma que je fais est un cinéma qui cherche à être aux aguets et qui, évidemment, à un moment donné, est obligé de prendre une piste, une idée [...], une petite hypothèse ridicule puis, tout à coup, il y a le hasard et puis tu suis le hasard [...], j'ai toujours l'impression quand je fais un film que je suis à la chasse [...], il y a des pistes et je me laisse inspirer par des pistes. Au bout, il y a une bête ou il n'y en a pas.*⁶

Rien ne préexiste au tournage, sinon une « petite hypothèse » : on accumule sans programme fixe, on impressionne une très grande quantité de pellicule dont la destination n'est ni déterminée ni connue. La mémoire électronique se constitue sous nos yeux, par le tracé de la caméra, une caméra qui cherche à se laisser toucher par les traces, celles de la vie, d'un vivre-ensemble. Ce que la caméra enregistreuse va faire sortir de l'ombre et rencontrer ne se dévoile parfois

qu'au moment du montage. Sur le tournage abitibien, qui a duré plusieurs années, Perrault a déclaré en entrevue :

Et c'est au montage que nous avons découvert les films. Que les films se sont démarqués. Comme d'eux-mêmes. En observant une logique à laquelle nous devons obéir. Dans un ordre qui n'avait rien à voir avec la chronologie du tournage. Nous avons donc fait ces films les uns après les autres. En épuisant les logiques.

(Séquences, 1981 : 16)⁷

Épuiser les logiques, c'est en élire une. Le montage est primordial : il faut trouver, voire découvrir la logique du film. C'est un « direct » qui reconstruit la réalité saisie au tournage par le montage. Un tel cinéma de l'événement n'est possible qu'à la condition de concevoir le travail de réalisation comme la recherche d'une vérité qu'il n'est possible de déterminer qu'*a posteriori*, comme accouchée par l'acte de l'écriture et par lui seul. Or, le plus souvent dans le documentaire « traditionnel », on a affaire à un travail qui s'apparente à un processus de représentation (au sens de la reproduction de ce qui existe déjà). Ces documents servent un savoir que le cinéma ne peut que reproduire, un savoir antérieur au moment du tournage. Jean-Louis Comolli parle « d'antériorité de la réalité filmée et d'extériorité du filmage » (1969 : 50). « C'est le montage parfois qui trouve, nous dit Perrault. Le tournage fouille, glane, sans trop savoir où il va »⁸. Il faut énormément de matériel (pellicule) pour créer, trouver le récit et établir une continuité. « Mais où se trouve ou plutôt comment découvre-t-on la logique d'un film ? À tâtons. Petit à petit. En comparant. En éliminant. En poursuivant la bête lumineuse » (Séquences, 1981 : 42). Pas plus que le tournage, le montage n'est illustratif. Il n'y a pas d'emblée une réalité mémorable qu'on s'empressera d'enregistrer et de monter afin de la révéler au spectateur. La révélation est inséparable des pouvoirs propres aux instruments – caméra filmante, table de montage –, de ce qu'ils parviendront à révéler.

Perrault, qui ne croit pas à l'absolu du montage dans la re(création) de la réalité, prétendra toujours qu'il n'y a qu'un seul montage possible à ses yeux. Une réalité a été captée qu'il faut à la fois respecter et

déchiffrer. En d'autres termes : il y a un réel à cette réalité – le mémorable – qui finira bien, si on sait la lire, par apparaître. Le montage en rendra seulement le surgissement plus lumineux.

Ce qui donne la dimension poétique, c'est le montage. Sans comparaisons, rapprochements, contrastes, contradictions, etc., [...] les faits enregistrés restent pour ainsi dire lettre morte. Comme une eau brouillée. Autrement dit, le montage décante. Il est une façon précise de lire dans le fouillis du réel. (1971 : 28)

Ce qui contribue à l'agrandissement épique dans tous les films du cycle abitibien, ce qui magnifie et intensifie la représentation, ce sont les incessants chassés-croisés de temporalités et l'enchevêtrement des récits – toujours exemplaires. C'est une mythification du vécu par redondance narrative. C'est ainsi que le mémorable se construit. C'est une composition, comparable, musicalement, au « thème et variations » ; à chaque séquence, le même motif revient, avec un déplacement infime. Les films de Perrault sont un ressassement des mêmes motifs et des mêmes tableaux. Il n'y a pas de progression d'une partie à l'autre, pas d'introduction ou de conclusion ouvrant ou fermant l'exposé, mais des parties qui, régulièrement, s'interrompent, reviennent au point de départ et repartent à zéro pour examiner un autre détail et en saisir, enchâssé, le tout. Inlassablement, comme peut-être la mémoire elle-même, la pensée recommence et revient minutieusement sur la chose même.

LA MÉDIATION FALSIFICATRICE

Ce cinéma ne s'écrit pas, répétera Perrault, il est tributaire de l'événement. Perrault n'écrit pas son film avant, dans un scénario, mais après, dans des textes qui relatent une aventure souvent éreintante, des textes qui inscrivent sa parole

[...] ailleurs, dans une démarche d'écriture qui n'a peut-être que la valeur de me reprendre en main après chaque aventure cinématographique, dans le contenu de l'autre. (Écritures, 1983 : 45)

En esquivant l'étape du scénario, le « direct » de Perrault crée une manière de faire dans laquelle l'étape du découpage fait partie intégrante du sujet. C'est sur le terrain, à même le terrain, que le sujet

s'élabore. Le développement du sujet – trop souvent littéraire dans le cinéma documentaire comme dans celui de fiction, c'est-à-dire strictement enfermé à l'intérieur de l'étape de l'écriture scénaristique – se fait à même les surprises et les aléas du terrain.

Un film n'est jamais qu'une hypothèse. Évidemment, je ne parle pas de fiction et de scénarios. Une hypothèse qui n'est pas fictive. Bien réelle. [...] Mais plus le film est bon, plus peut-être il se rapproche d'un vécu, d'une substance incompatible à la fiction, à l'imaginaire. (Séquences, 1981: 42)

La médiation du texte est refusée au profit de la seule médiation audiovisuelle. Ce que Jacques Derrida a écrit, à partir de l'expérience théâtrale d'Antonin Artaud, s'applique parfaitement à l'expérience cinématographique de Perrault. Derrida fait ressortir les composantes de ce qu'il appelle la « scène théologique », dont le référent ultime est le Texte. Le Texte, nous dit Derrida, est une « arme » qui permet de « surveiller » et de « commander le temps et le sens de la représentation » :

La scène est théologique tant que sa structure comporte, suivant toute la tradition, les éléments suivants: un auteur-créditeur qui [...] armé d'un texte, surveille, rassemble et commande le temps ou le sens de la représentation, laissant celle-ci le représenter dans ce qu'on appelle le contenu de ses pensées, de ses intentions, de ses idées. (1967: 345-346)

Perrault fait-il des films qui reflètent ses pensées, ses intentions, ses idées? Plus d'une fois, la question a été débattue, mais le cinéaste s'est toujours défendu de s'exprimer en son propre nom. « S'il m'arrivait d'avoir à m'exprimer au lieu d'exprimer le tournage, je possède d'autres outils pour le faire » (Séquences, 1981: 18). Entre la réalité du « vécu des vivants », il n'y aura pas d'autre médiation que la médiation audiovisuelle. Car ce qu'il faut éviter prioritairement, c'est la « structure représentative » qui, comme l'écrit Derrida, garde « avec ce qu'on appelle le "réel" [...] un rapport imitatif et reproductif ».

Représenter par des représentants, metteurs en scène ou acteurs, interprètes asservis qui représentent des personnages qui, d'abord par ce qu'ils disent, représentent plus ou moins la pensée du « créateur ». Esclaves interprétants, exécutant fidèlement les

desseins providentiels du « maître ». Qui d'ailleurs – et c'est la règle ironique de la structure représentative qui organise tous ces rapports – ne crée rien, ne se donne que l'illusion de la création puisqu'il ne fait que transcrire et donner à lire un texte dont la nature est nécessairement elle-même représentative, gardant avec ce qu'on appelle le « réel » [...] un rapport imitatif et reproductif.

(1967: 345-346)

Ce que la pratique du « direct » viendra ébranler, c'est: [la] notion selon laquelle celui qui fait des films serait un metteur en scène, c'est-à-dire un monsieur qui, à partir d'un sujet, fait ou fait faire un scénario qu'ensuite il mettra en images.⁹

Perrault refuse la médiation du Dieu-auteur, tout comme celle du texte. « Et si je ne voulais pas m'exprimer même par le truchement de personnages nés de mon imaginaire. Si je voulais éviter cette médiation falsificatrice » (Écritures, 1983: 50). Il sera ce « cinéaste des autres » :

Non pas par humilité, mais parce que je pense que l'écriture n'est pas le service de l'écrivain. Mais celui des autres. On peut bien sûr penser autrement. C'est mon choix. Un choix politique peut-être. Historique sans doute. Un choix du Nouveau Monde aussi. Il est inutile de refaire la littérature des Puissances. Je me cherche un destin dans un certain refus des formes consacrées.

(Écritures, 1983: 48)

LA MÉDIATION AUDIOVISUELLE:

PERFORMANCE CONTRE MIMÉSIS

Jean-Louis Comolli a raison d'écrire qu'un [...] lien nouveau et fort unit le cinéma au vécu: la vie n'est plus « représentée » par le cinéma, celui-ci n'est plus l'image – ou le modèle – de celle-là. Ensemble ils se parlent et se produisent l'un l'autre. (1969: 52)

Dans cette manière de concevoir le cinéma – au sens d'un mode d'être, au sens d'une manière de s'engendrer soi-même par la magie d'une caméra, une manière jaillissante¹⁰ –, nous ne sommes pas très loin de cette idée de « performance » que P. Zumthor oppose à la « mimésis ».

La « performance » récuse la mimésis et choisit d'emblée le parti d'un art sevré pour nous de l'antique illusion représentative [...]. [U]n être humain a lieu, ici, devant moi, sur scène ou à l'écran.

(1983: 286)

Ce qu'il faut voir, c'est qu'il s'agit de mettre en place un dispositif qui permet d'exclure cette figure de l'extériorité qu'est l'imitation. Pour Perrault, dont les prises de position ont été plus d'une fois jugées « intempestives », le régime de l'imitation, au nom d'un cinéma du « vécu », est mis en accusation. Si Perrault cherche à effacer la répétition, c'est parce qu'elle sépare d'elle-même la force, la présence, la vie. « [I]naccessibles limites d'une représentation qui ne soit pas répétition, d'une re-présentation qui soit présence pleine [...] », écrit Derrida au sujet d'Artaud (1967 : 364). Nous sommes, avec Pierre Perrault, en présence d'un même extrémisme, d'une même résistance. Perrault cherche une procédure de sens radicalement autre que celle de la *mimésis*, une procédure anti-mimétique. D'où la fonction fabulatrice. Il y aurait, dans la destruction du principe de *mimésis*, une exigence, écrit J. Rancière : celle que « l'histoire de la vie profonde des masses succède à la chronique royale » (1992 : 106). Perrault dit la même chose lorsqu'il écrit :

Chaque époque produit des images royales, des images qui normalisent. C'est l'occupation du territoire de l'âme par un pouvoir. De plus en plus puissant d'ailleurs. Électronique. [...] C'est alors que je me suis intercédé Alexis, et Grand-Louis, et Marie, etc. Pour savoir qui j'étais. En sorte que pour me dire, il me suffit de leur donner la parole. Puisqu'ils sont ma littérature.
(Écritures, 1983 : 56)

C'est en se déliant de la *mimésis* que le cinéma pourra rendre l'histoire possible comme discours de vérité. Car la *mimésis* suppose toujours une extériorité : celle du modèle qu'on imite. Dans sa condamnation du régime fictionnel, Perrault est platonicien. « Mais le ciel de Platon n'est pas celui d'Homère. À chacun de choisir le ciel qui lui convient. J'ai fait mon choix » (1995 : 25). Perrault est platonicien dans la mesure où sa réflexion esthétique procède d'une politique, d'un *ethos* de la cité. Le régime fictionnel accroît les médiations, c'est une dépossession sur le mode identificatoire, une perte de soi dans l'identification – il faudrait plutôt dire : dans des identifications multiples. Qu'advierait-il d'une cité où tous se laisseraient contaminer par les modèles ? Perrault veut

libérer l'homme québécois de ses modèles, de ses idolâtries. Le proposer à lui-même. « Est-il possible d'échapper à l'entreprise idolâtre ? »¹¹.

Nous ne sommes pas très loin, ici, du constat célèbre de Guy Debord (1967) : le statut de souveraineté absolue de l'économie marchande, qui manipule la perception collective, s'empare de la mémoire et de la communication sociale pour les transformer en une unique marchandise spectaculaire. Le spectacle, c'est le monde réel qui se transforme en images, ou les images qui deviennent réelles, qui se substituent au réel. Dans la perspective de Guy Debord, le spectacle n'est plus que la « pure forme de la séparation ». Il en va de même chez Perrault, pour qui le spectacle n'est pas simplement la sphère des images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. D'où l'idée d'une expropriation, d'une aliénation de la socialité. Conséquemment, cette « tentative, nous dit Perrault, de retenir le sol érodé par les slogans [...] » (1985 : 174).

En allant au-devant de ce qui ne se laisse pas approcher (le bœuf musqué, dit l'oumigmat) et, plus fondamentalement, de ce qui ne parle pas, c'est la « distance infranchissable » qui semble être devenue le véritable sujet des deux derniers films de Perrault. On pourrait le dire autrement : c'est la procédure d'approche du réel que permet la médiation cinématographique qui intéresse ici Perrault, davantage peut-être que le bœuf musqué. À partir de la sauvagerie irréductible de l'animal, Perrault expérimente des postures de cinéaste. Attente, guet, qui-vive, distance respectueuse, apparition, irruption, dispersion, nomination sont les éléments de ce grand poème cinématographique. Dans le livre *L'Oumigmatique ou l'Objectif documentaire*, on lit :

Il faut tout essayer. S'approcher jusqu'à voir dans les yeux. Élargir le champ de vision pour inclure le paysage, la colline, la mer, le ciel. Mais on ne voit même plus le troupeau. Puis faire abstraction du paysage, l'exclure. S'emparer de la géographie où la bête disparaît, puis la négliger. Abstraire la bête de la vallée. L'extraire du troupeau. Ne plus voir ni neige ni herbe. Extraire la bête à son tour. Est-il possible de ne voir que la tête. La distance le permet-elle ? Et de la tête que la corne du regard ? Et du regard que l'œil des intentions ? (1995 : 170)

La concision du style, qui évoque le Beckett du *Dépeupleur*, donne raison à Yves Lacroix quand il écrit : «[...] qu'il faudrait bien examiner un jour les raisons de l'antagonisme hyperbolique qu'après trente ans d'écriture l'écrivain dénonce avec autant de virulence entre l'oral et l'écrit» (1999 : 80). Ardent défenseur de la culture orale¹², Perrault n'en est pas moins un grand écrivain. Mais ce qui le caractérise, pour ne pas dire le singularise, c'est la séparation très nette qu'il établit entre la médiation audiovisuelle, la méthode de perception qu'il en tire à partir de son objectif documentaire (dans les deux sens prélevés plus haut) et l'essai littéraire ou encore la poésie. En lui coexistent deux hommes : un homme de l'oralité et un homme de l'écriture. «À chaque époque, écrit Paul Zumthor, coexistent et collaborent des hommes de l'oralité et des hommes de l'écriture» (1983 : 35). S'il faut convertir les signes morts de l'écriture en leur vérité vivante cinématographique, on peut, en retour, «se reprendre en main» après chaque aventure cinématographique. C'est le sens des essais de Perrault sur ses propres films. À quelle espèce de mémoire pourrions-nous les associer? Perrault, encore une fois, répond : «J'écris parfois pour faire le point de mes rencontres avec le vécu des vivants. Pour les retrouver» (*Écritures*, 1983 : 45). Aller à la rencontre des hommes par la caméra et y revenir par l'écriture afin de se remémorer une expérience que seule la médiation audiovisuelle pouvait permettre.

NOTES

1. Ce texte figure dans *De la parole aux actes. Essais* (1985 : 7-39).
2. Synchronisme : enregistrement simultané de l'image et du son.
3. Propos de P. Perrault, tiré du film de J.-D. Lafond : *Les Traces du rêve* (1986).
4. C'est ce que j'ai tenté de montrer dans mon article : «Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole» (2001 : 127-143).
5. Propos de P. Perrault, tiré du film de J.-D. Lafond : *Les Traces du rêve* (1986).
6. *Ibid.*
7. Amorcé en 1972 sous le titre de travail «Abitibi-Baie-James», le cycle abitibien de P. Perrault comprend 4 films : *Un royaume vous attend* (1975), *Le Retour à la terre* (1976), *C'était un Québécois en Bretagne*, *Madame* (1977) et *Gens d'Abitibi* (1980).

8. Propos de P. Perrault, tiré du film de J.-D. Lafond : *Les Traces du rêve* (1986).
9. Propos de A. S. Labarthe rapportés par N. Burch (1986 : 200).
10. L'expression est de G. Agamben (1990).
11. *Recherches amérindiennes*, 1981 : 13.
12. «Et si toute réflexion sur l'homme devait débiter par une mise en question de l'écriture, ce monarque un peu trop absolu de l'intelligence, par une remise en liberté de la parole analphabète comme source de tout langage»? («Discours sur la parole», dans P. Perrault, 1985 : 13).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, G. [1990] : *La communauté qui vient – Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, coll. «La librairie du XX^e siècle».
- BENJAMIN, W. [1992] : «Le narrateur», *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- BRESSON, R. [1975] : *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard.
- BURCH, N. [(1967) 1986] : *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. «folio essais».
- COMOLLI, J.-L. [1969] : «Le détour par le direct (1)», *Cahiers du cinéma*, n° 209, 48-53 ;
- [1994] : «La ville filmée», *Regards sur la ville*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 13-60.
- DELEUZE, G. [1985] : *Cinéma II – L'image-temps*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, J. [1967] : *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil.
- DEBORD, G. [1967] : *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- GARNEAU, M. [2001] : «Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole», *Cinémas* («Le paysage au cinéma»), sous la dir. d'A. Costa, automne, 127-143.
- LACROIX, Y. [1999], «Suite fraternelle», dans P. Warren (sous la dir. de), *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Itinéraires», 76-93.
- LAFOND, J.-D. [1988] : *Les Traces de rêve*, Montréal, L'Hexagone.
- L'HERBIER, M. [1977] : *Intelligence du cinématographe*, Paris, Aujourd'hui.
- PERRAULT, P. [1983] : *Caméramages*, Montréal et Paris, L'Hexagone et Edilig ;
- [1985] : *De la parole aux actes, essais*, Montréal, L'Hexagone ;
- [1992] : *Pour la suite du monde. Récit* (photographies de M. Brault), Montréal, L'Hexagone ;
- [1995] : *L'Oumigmatique ou l'Objectif documentaire* (récit du tournage du film et essai sur le documentaire), Montréal, L'Hexagone.
- PASOLINI, P.-P. [1976] : *L'Expérience hérétique*, Paris, Ramsay.
- RANCIÈRE, J. [1992] : *Les Mots de l'histoire – Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil ;
- [1998] : *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures.
- ZUMTHOR, P. [1972] : *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil ;
- [1983] : *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

AUTRES TEXTES

- [1971] : *Pierre Perrault*, Cinéastes du Québec, vol. V, Montréal, CQDC.
- [1981] : *Recherches amérindiennes au Québec* [1981] : vol. X, n° 4.
- [1981] : *Séquences*, «Dialogue avec Pierre Perrault», Montréal, n° 39, 12-22.
- [1983] : *Écritures de Pierre Perrault*, «Cinéma du réel et cinéma de fiction : vraie ou fausse distinction? Dialogue entre Pierre Perrault et René Allio», Actes du colloque «Gens de paroles» (Les dossiers de la cinémathèque), Montréal, Maison de la culture de La Rochelle, La cinémathèque québécoise et Edilig, vol. 11, 42-57.

Nadia Myre

Née à Montréal, Nadia Myre est d'origine algonquienne (Kitigan Zibi Anishnabeg), diplômée de l'Emily Carr Institute of Art and Design (1997) et de l'Université Concordia (2002). Son œuvre explore plusieurs médiums, principalement la sculpture et la vidéo, et propose une réflexion sur la mémoire, la communauté, la tradition et l'héritage culturel. Parmi ses expositions individuelles récentes, on retrouve *Indian Act*, à la Grunt Gallery à Vancouver (2002), *Cont(r)act* à la galerie Oboro à Montréal, *Riding Lines* au Indian Centre à Hull (2001) et *From the Tunnel of Love: Part 4 & 5*, à la galerie Sansair à Vancouver (1997). Nadia Myre a également participé à l'événement *Mémoire vive* organisé par Dare-Dare et le Centre d'histoire de Montréal (2002).

History in Two Parts, 2001-2002. Aluminium, écorce de bouleau, cèdre, frêne, racine et gomme d'épinette. Photo: Denis Farley.



Portrait in Motion, 2001-2002. Film super-huit transféré sur bande-vidéo, 2 min 30 s (en boucle).
Caméra : Chang Wan Wee ; caméra additionnelle : Marx Kruis ; montage : Jack Hackel.

Le mouvement de la mémoire dans l'œuvre de Nadia Myre

MARIE FRASER

Le court film intitulé *Portrait in Motion* (2001-2002) introduit de façon expérimentale et poétique le rôle particulier de la mémoire dans les œuvres de Nadia Myre. Les deux minutes trente secondes pendant lesquelles un canoë s'approche lentement à la surface lisse et brumeuse d'un lac sont à peine suffisantes pour saisir le sens de ce mouvement. Au moment où la proximité de l'objet avec la caméra livre une image plus tangible, plus saisissable, le canoë effectue un virage et le film s'interrompt. L'attente est suspendue à ce portrait en mouvement pourtant fort simple mais insondable, et le film recommence sa boucle. Avant que l'image réapparaisse sur l'horizon à travers la brume, on entend d'abord des sons d'oiseaux, puis le bruit des déplacements sur l'eau.

Dans cette brève vidéo comme dans plusieurs de ses œuvres, Nadia Myre utilise des thèmes et des images « clichés » de ses origines pour transformer de telles représentations en une expérience purement visuelle et contemplative. L'atmosphère brumeuse de *Portrait in Motion* fait obstacle à la clarté et à l'objectivité, la mobilité du portrait défie son habituelle stabilité, et c'est ainsi que Nadia Myre fait basculer le mythe ethnographique de l'autochtone dans le récit d'une identité en quête d'elle-même et de sa reconnaissance. *Portrait in Motion* suggère le geste de réappropriation d'une mémoire, d'une identité et d'un imaginaire dont *History in Two Parts* (2001-2002) présente la part de dualisme en mettant en contact deux matérialités symbolisant la rencontre de deux réalités difficilement assimilables.

Indian Act (2001-2002) explore la même idée, mais, d'une poétique du regard, on assiste à un engagement plus directement politique. Au cours des trois dernières années, avec la participation de quelque deux cent trente personnes, Nadia Myre a progressivement brodé de petites perles de verre rouges et blanches sur chacune des cinquante-six pages des chapitres un à cinq de la Loi sur les Indiens. Associé à la vie domestique et à une technique traditionnelle, le travail du perlage détourne l'aspect légal et officiel du document. Porteur d'un paradoxe, cette réappropriation n'efface pas la loi ni ne conteste son existence, elle lui donne au contraire une matérialité plus abstraite, mais plus incisive, qui montre que la législation de l'identité et de l'appartenance est problématique. *Indian Act* réécrit le sens d'une histoire perdue à partir d'un geste qui cherche à conserver la mémoire vivante.

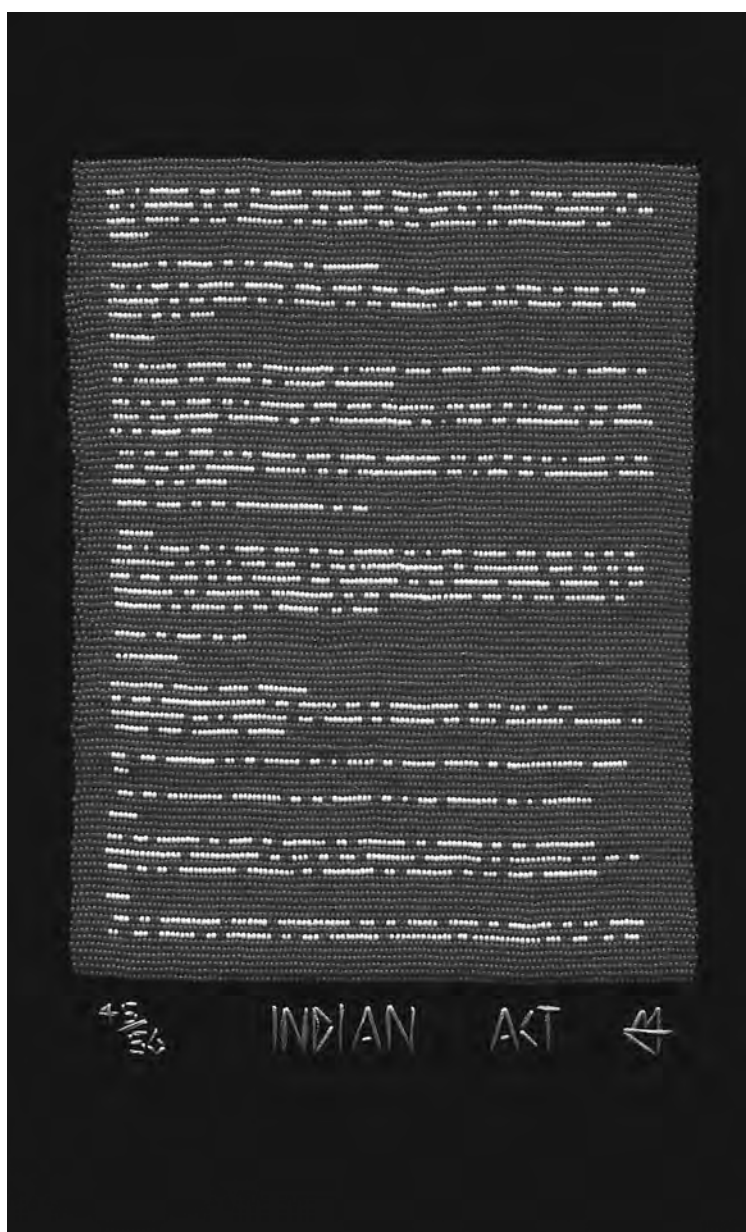
Ce projet interroge en quelque sorte l'espace clos et statique de l'écriture, en recouvrant un texte de loi grâce à un geste partagé collectivement par nombre d'individus, un geste qui s'inscrit dans la durée et dont les propriétés relationnelles ne sont pas sans lien avec l'oralité. *The Distance Between Us* (1997-2002) ainsi que *Grandmother's Circle* (2002) proposent aussi un tel rapprochement. Mais si ces dernières œuvres tentent de reconstruire symboliquement l'idée de communauté, d'espaces d'échange, de partage et de médiation, c'est afin d'en montrer la fragilité et la précarité.

ROSE BERNARDIN, LORA BAIOTTO, KAYMA BAZAR, JANET BELLOTTO, FREDERICK BELZILE, LISE BERGERON, MERCEDES
 MELINA BONDY, VINCENT BEVERTON, BEN BILLOCK, ALESSANDRA BISCIGLIA, DAVID BLATHERWICK, KIRSTEN BOEHM, ANGRID
 BRUMMELL, MARILYN BURGESS, BRIANNE BURNETT, DONOVAN BRAG, AGNES BÉUR, LOUISE BROUSSEAU, ALICE
 VALOIS, DAVID CAPELL, STEPHANIE CARLE, EMELIE CARON, MEGAN CARTWRIGHT, ELIZABETH CHAN, ISABELLE CHAPMAN,
 TARA CHARBONNEAU, HILA CHARSZAN, JULIE CHATELVERT, LORRAINE CHICK, HANNAH CLAUS, ADRIANNE CLEARY,
 SAMANTHA COMBALLIZIER, MAGALIE COMEAU AUDIGÉ, DOLORES CONTRE-MIGWANS, KHRYS CRAWLEY, VALERIE CSIZMADIA,
 JOHN DAVIS, KATHRYN DELANEY, KAREN DE LUTIS, EROPHILI DEMOPOULOS, AGATHE DENIS-DAMÉ, MELANIE DEVEAULT,
 IRMELA DMYTRUK, CHERYL DONIGON, LALIE DOUGLAS, AMY DROVER, FRANCIS DUPUIS-DÉRI, EMMA EASTHAM, LINDSAY
 EBERTS, MARY ELK, REDA ENAN, LAURA ENDACOTT, CHRISTOPHER ENGLISH, LARA EVOY, CHRISTINA FINLAYSON, LORETTA
 FLECEL, KAREN FLEMING, NICOLE FOISY, LEAH FONTAINE, LITA FONTAINE, MARIE FRASER, CHLOÉ FROMMER, RANDEE
 FROMMER, MARIE-ELENE GALARNEAU WITH ALLAN NEGUS, RHIANNE GARLAND, MELISSA JOY CAVIN, LOIC GEERAERTS,
 CHLOÉ GERMAIN-THÉRIEN, ROBERTO DI GIACOMANTONIO, MARTHE GILBERT, DIDIER GIOVANNANGELI, RACHEL GIROUX,
 MAGDA COMBOS, LEYLA GOODARZIFAR, CAROLINE GOYER, REESA GREENBERG, IMELDA GREGOIRE, ORENITIA GROS-LOUIS,
 LAURA GUAY, MARIE-CLAUDE GUÉRETTE, EDITA HADRAVSKÁ, ERIC HANSON, DESSA HARHAY, KERRY HARMER, KARIN HAZE,
 EMILY HERMANT, VALERIE HEROUX, CARLEY HUMPHREY, MAHA IBRAHIMI, HARLAN JOHNSON, MICHELLE JOSPE, VANESSA
 JOTHY, ANNA KANARAS, MAIA KAPRIH, CHRISTINA KARAMALIS, MATHEW ZACHARY KARAS, ASHLEY KEARNS, LISA C.
 KENSETT, PHILIP KITT, SASHA KLEINPLATZ, ELIZABETH KLINDER, SASKIA KLINDER, MELISSA KRENCISZ, ZOË KREYE, FAITH
 LA ROCQUE, YAT-CHI LAU, AUDREY LALLÉE, JOHN PAUL LAVIGNE, ANNIE LAWRENCE, KATE LAWRENCE, BARBARA LAYNE,
 CARMEN LEE, ANDRÉE LEDUC, CHANTAL LEGER, EMMANUELLE LEPIAN, NOEMI LOPINTO, ILONA LOVAS KWIATKOWSKI,
 LEANNE L. HIRONDELLE, JESSICA MACCORMACK, BECCA MACCULLOCH, NEIL S. MACINNIS, BESSY MANDAMADIOTIS,
 VALERIO MARQUES, VANESSA MARSATIA, ANNIE MARTIN, FRANCINE MARTIN, CATHERINE MATTES, RHONDA MEIER, HAZEL
 MEYER, DENNIS MITCHELL, KARINE MONTPETIT, ROSANNA MONTOUTE, JUNG SUN MOON, ERIN MOREHOUSE, LEIGH
 MORTON, WILL MOUTT, DUNCAN MURDOCH, NADIA MYRE, ROBERT MYRE, LORRAINE OADES, ANDRÉ PAGUIN, PATRICIA
 PEREZ, RACHELLE PILOTE, SUSANA PONTE, NAOMI POTTER, JENNIFER PRAGAI, JESSIE PRATT, JENNIFER RAGO, DIANA
 RATYCZ, MAGALIE RAYMOND, MARIE-LINE RIOUX, ANNE ROHDE, DAFNÉ ROMERO, BECKY ROY, GISELLE RUEMKE, EDITH
 SAGBO, CHAD SATO, SU SCHNEE, LORI SCHOUCLA, KATHLEEN SELLARS, FRAN SENDBUEHLER, ERICA SHAPIRO, RACHEL
 SHEEH, CHERYL SIM, JASPREET SINGH, JODI SMID, MELISSA SOLOMITA, CHLOÉ SOUTHAM, LORA ST. DENIS, SYLVIE ST. PIERRE,
 SARAH STEEVES, CINDY STELMACKOWICH, NICOLA STEWART, JEN STORY, CARYN STURMANN, KATRINA SUTCLIFFE,
 SUZANNE SWETMAN, KRYSZYNA SZADKOWSKA, SARMI TAYLOR, NADINE TELLIER, VERONIQUE THIFFAULT, JANICE
 TIEFENBACH, BARBARA TODD, JESSICA TREMBLAY, RICHARD-MAX TREMBLAY, FRANCE TREPANIER, JEANIE TURSTUK,
 CATHERINE VALADE, MARIA VIOLINI, JENNIFER VIVIAN, W. SINDY WABANONIK, MAYA WITH VALERIE J. WALKER, SANDRA
 WALLE, KIM WHITE, KELLY WHITTY, DANIEL WISEBORD, AMY WONG, AMANDA WURTS, LAUREN WYDOGRY, Y. MICH. YAMASHIRO,
 HU YAN, MINDY YAN MILLER, NICOLA ZIVAGLIA, GIANCARLO ZERBINO

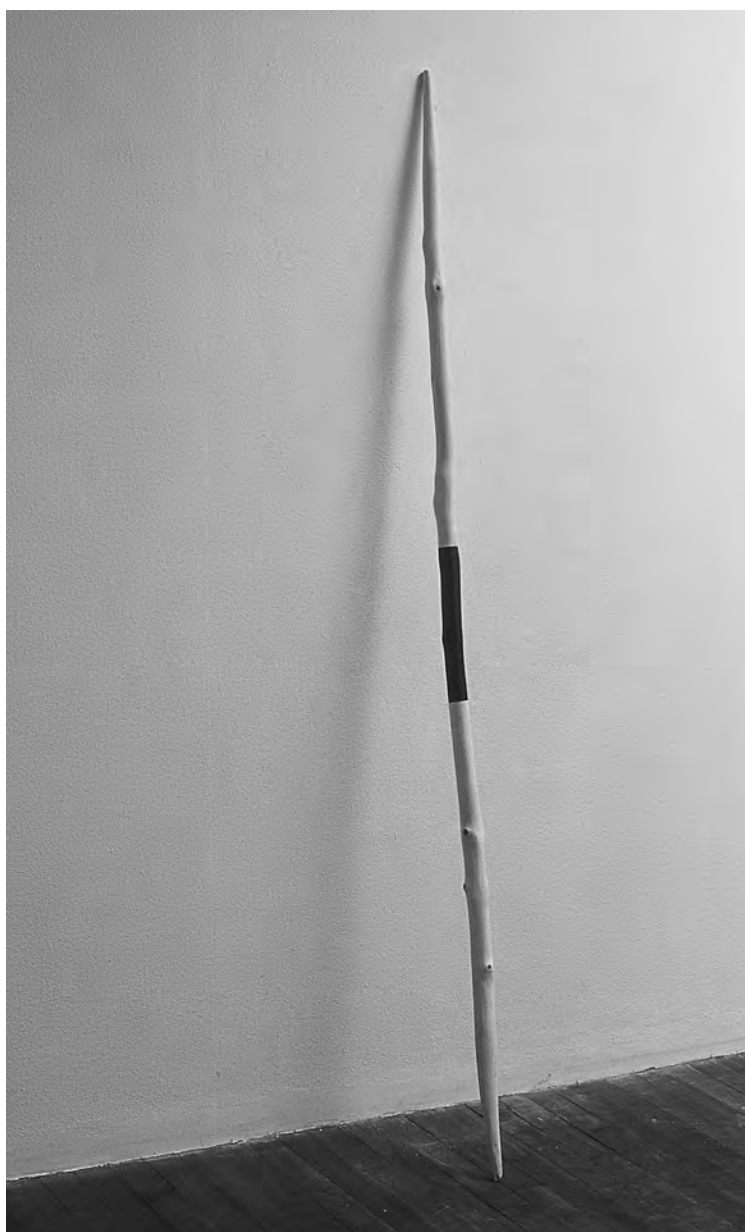
Noms des gens qui ont collaboré à *Indian Act*, 2001-2002. *Indian Act* est un long processus qui s'est échelonné sur plusieurs années.
 Rhonda Meier a élaboré et coordonné l'aspect collectif du projet. Photo: Denis Farley.



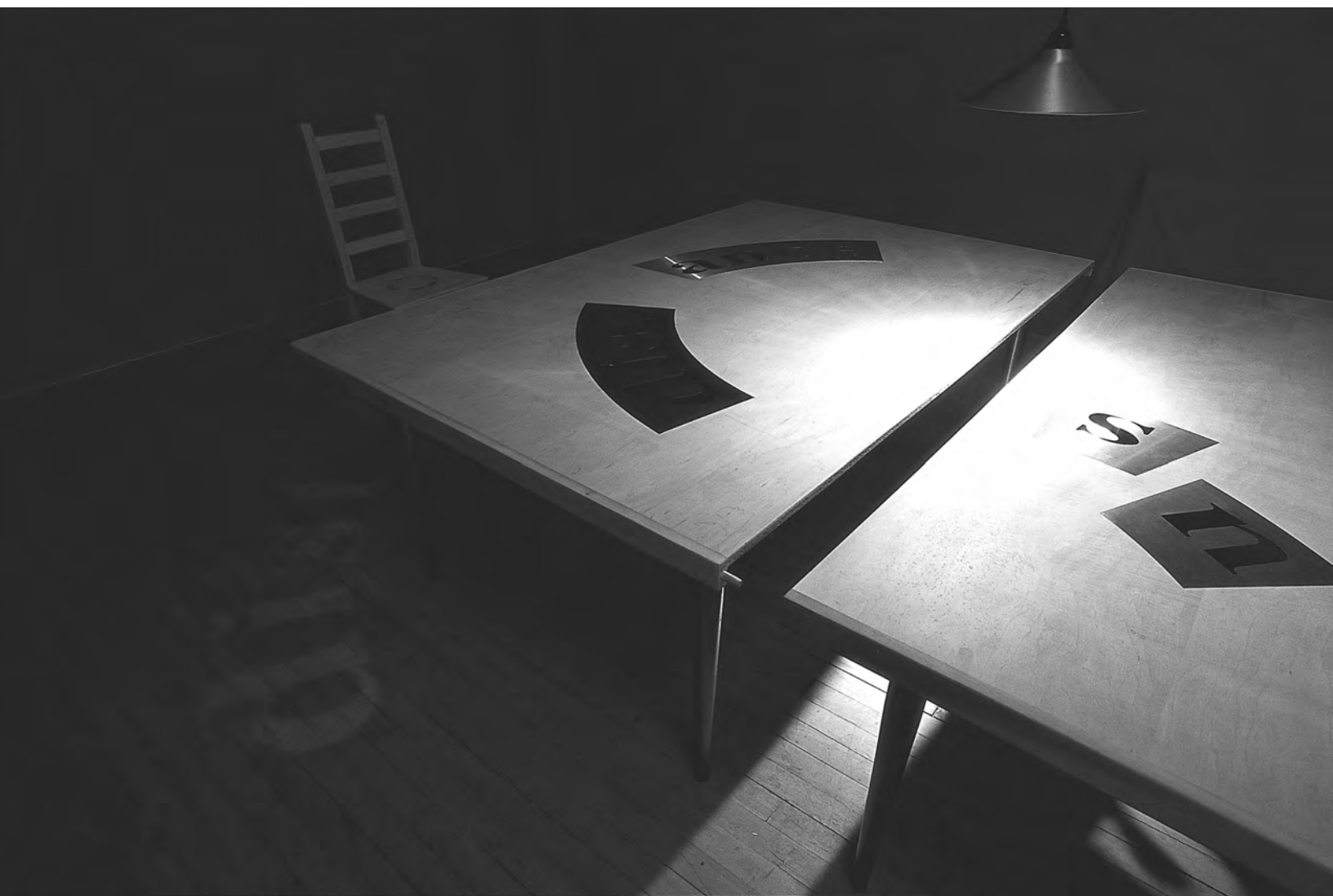
Indian Act, 2001-2002. Vue de l'installation lors de l'exposition *Cont(r)act* à la galerie Oboro, Montréal.
Perles de rocaille, feutre, fil. Texte de la Loi sur les Indiens, 1985, chap. 1-5, téléchargé et copié sur 56 pages. Photo : Denis Farley.



Indian Act, 2001-2002. Page 45, 46 x 38,5 cm chacune. Perlé par Barry Ace. Photo : Denis Farley.



Grandmother's Circle, 2002. Bois, graphite. Photo : Denis Farley.



The Distance Between Us, 1997-2002. Installation technique mixte. Photo: Denis Farley.

LE TRAVAIL DE LA MÉMOIRE

DANS *THEORY OF FILM* DE SIEGFRIED KRACAUER

NIA PERIVOLAROPOULOU

Dans la dernière partie du long épilogue qui clôt *Theory of Film* – son grand ouvrage sur le cinéma publié en 1960 –, partie qui a pour titre le sous-titre même du livre, *The Redemption of Physical Reality*¹, Kracauer rapporte une version du mythe de Persée. Chargé par Athéna de tuer Méduse, mais ne pouvant affronter son regard sous peine d'être pétrifié, Persée parvient à décapiter le monstre en regardant son image dans le miroir du bouclier poli, ainsi qu'Athéna le lui avait conseillé. La morale du mythe est bien sûr que nous ne pouvons faire l'expérience de l'atrocité et de la violence dans la réalité sans en être paralysés. Mais nous pouvons en acquérir une connaissance en regardant les images qui « reproduisent leur vraie apparence » (TF: 305). Pour Kracauer, ces images, de tous les médias existants, seul le cinéma peut nous les donner : l'écran constitue le bouclier poli d'Athéna. Cependant, à la différence du mythe grec, les images de l'horreur dans le miroir de l'écran ne sont plus un moyen en vue d'une fin – tuer Méduse –, elles sont « une fin en soi » (TF: 306). Leur apparition attire le spectateur, qui les accueille en lui et grave ainsi dans sa mémoire « le vrai visage de choses qui sont trop horribles pour être vues dans la réalité » (*ibid.*). Kracauer pense avant tout aux films tournés au moment de l'ouverture des camps nazis :

Quand nous regardons [...] les monceaux de corps humains torturés dans les films sur les camps de concentration nazis – et cela veut dire quand nous en avons une expérience –, nous rachetons l'horreur en l'extrayant de son invisibilité, cachée qu'elle est derrière les voiles de la panique et de l'imagination. Cette expérience est libératrice pour autant qu'elle lève un des plus puissants tabous. (Ibid.)

Ces images permettent donc, non pas de vaincre l'horreur, mais de se libérer de la peur, de l'angoisse qu'elle suscite tant qu'elle est invisible, refoulée. Mais juste avant de mentionner les films sur les camps et de renvoyer à d'autres passages de son livre où il est question de phénomènes qui menacent notre conscience, comme les cruautés de la guerre, Kracauer se réfère longuement au documentaire de Georges Franju sur les abattoirs de Paris, intitulé *Le Sang des bêtes* (1949)². Le sens des images insoutenables de l'abattage des animaux n'est évidemment pas de plaider en faveur du régime végétarien, encore moins de satisfaire des désirs obscurs. Elles sont là pour elles-mêmes, comme les scènes de certains films de guerre ou encore celles des

films sur les camps. Dans ce passage souvent cité et presque toujours mal compris, Kracauer se contente de mentionner côte à côte l'horreur que révèle la reproduction filmique des abattoirs filmés par Franju et celle des camps de concentration. Il faut se garder de passer trop rapidement sur cette référence au film de Franju et sur l'étonnement qu'elle provoque dans un premier temps, sinon on risque, afin d'en donner une explication, de projeter des raisonnements empruntés à d'autres discours et d'escamoter par là sa portée. Ainsi, Enzo Traverso écrit dans son récent et intéressant ouvrage sur *La Violence nazie* :

Dans sa Theory of Film, Siegfried Kracauer avait saisi une analogie entre les abattoirs et les camps de la mort en soulignant, par une comparaison entre les documentaires sur les camps nazis et un film comme Le Sang des bêtes de Georges Franju, jusqu'à quel point dans les deux lieux régnait le même caractère méthodique de tuerie et la même organisation géométrique de l'espace. (2002 : 45)

Jean-Louis Leutrat, de son côté, dans un commentaire virtuose de la *Théorie du film*, y voit quelque chose comme une métaphore :

L'appel que fait Kracauer au film de Franju semble [...] avoir la même fonction que l'image dans le bouclier [...] son film aide à parler des camps de concentration, une réalité vaut ici pour une autre. (2001 : 238)

Or, Kracauer plaide justement, et avec quelle insistance, pour que les choses soient montrées telles qu'elles sont. Il demande que le film montre l'apparence réelle des choses, leur « vrai visage ». Pourquoi lui faudrait-il avoir recours à un documentaire sur les abattoirs de Paris pour parler des camps de concentration, alors qu'il connaît et cite nombre des premiers documentaires sur les camps et qu'il se réfère au premier film de fiction sur Auschwitz, *Ostnani Etap (La Dernière Étape)*, tourné en Pologne en 1948³ ? En fait, à y regarder de près, le texte ne procède à aucune comparaison, et rien ne permet non plus de considérer la référence au *Sang des bêtes* comme une métaphore de l'univers concentrationnaire. Alors pourquoi cette mention ?

* * *

Pour tenter une réponse à cette question, je ferai un détour qui est en partie un retour en arrière. *Théorie du film* se présente comme une « esthétique matérielle » du film, mais le début du livre est consacré à la photographie. Distinguant entre les propriétés techniques et les propriétés fondamentales du film, Kracauer affirme que ces dernières sont les mêmes que celles de la photographie, à savoir la capacité singulière « de reproduire et de révéler la réalité physique » (TF : 28). La proposition semble claire, si on ne s'arrête pas à la notion de « réalité physique ». Or, Kracauer attire lui-même l'attention sur celle-ci en prévenant que, tout au long de son ouvrage, d'autres termes seront utilisés comme strictement équivalents : « réalité matérielle », « existence physique », « réalité », « nature » et même « vie ». Il finit par proposer, comme solution de rechange adéquate aux notions énumérées, le terme qu'il forge, sans le définir, de « caméra-réalité ». Ce jeu de substitution des termes, provoquant l'équivoque, opacifie les notions en interdisant toute lecture immédiate et naïve. Ce n'est qu'en élucidant l'expression kracauerienne, dans un premier temps hermétique, de « caméra-réalité », que l'on pourra les préciser et éclairer ce qu'il entend par des formules qui reviennent souvent, telles que « le vrai visage des choses » ou encore « les choses telles qu'elles sont ».

Dans ses développements sur la photographie, Kracauer se réfère à plusieurs reprises à Proust, dont il cite (TF : 14) un long passage extrait du *Côté de Guermantes*. Il s'agit de la scène où le narrateur, après une longue absence, entre dans le salon de sa grand-mère et ne la reconnaît pas.

De moi – par ce privilège qui ne dure et où nous avons, pendant le court instant du retour, la faculté d'assister brusquement à notre propre absence – il n'y avait là que le témoin, l'observateur, en chapeau et manteau de voyage, l'étranger qui n'est pas de la maison, le photographe qui vient prendre un cliché des lieux qu'on ne reverra plus. Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie [...], j'aperçus sur le canapé, sous la lampe, rouge, lourde et vulgaire, malade, rêvassant, promenant

*au-dessus d'un livre des yeux un peu fous, une vieille femme
accablée que je ne connaissais pas.* (Proust, 1988: 438-440)

Déjà en 1927, dans son premier grand essai sur la photographie, l'argumentation de Kracauer s'appuyait, implicitement, sur la même scène de *La Recherche*, tout en la modifiant. La photographie d'une «jeune fille en 1864» ne pouvait plus être identifiée comme étant celle de la grand-mère, malgré sa ressemblance avec le modèle, que par la tradition familiale. En l'absence de témoins qui pourraient garantir l'identité de la personne représentée, il ne restait plus que le contexte socioculturel, par exemple la mode vestimentaire de l'époque. La photographie «fixe» une personne en la figeant et en l'arrachant à la durée; par la photographie, n'est rendue visible qu'une différence avec le présent, différence qui renvoie à la distance chronologique. On pourrait alors dire que la photographie ne sauve pas une personne dans le temps, mais qu'au contraire le temps chronologique, grâce à la photographie, transforme les personnes en «images».

L'indétermination de la photographie et son opposition à l'image du souvenir sont à nouveau reprises un peu plus loin dans le texte de la *Théorie du film* (p. 20), ce qui nous donne une troisième variante de l'histoire de la grand-mère. Le passage commence par une nouvelle référence à Proust décrivant la photographie d'un académicien dans des termes semblables à ceux utilisés par Kracauer en 1927 à propos de la photographie de la grand-mère en jeune fille.

Mais qu'au lieu de notre œil, ce soit un objectif purement matériel, une plaque photographique, qui ait regardé, alors ce que nous verrons, par exemple dans la cour de l'Institut, au lieu de la sortie d'un académicien qui veut appeler un fiacre, ce sera sa titubation, ses précautions pour ne pas tomber en arrière, la parabole de sa chute, comme s'il était ivre ou que le sol fût couvert de verglas. (Proust, 1988: 439)

La photographie, par son caractère impersonnel en même temps que par sa reproduction exacte, a pu être considérée, depuis Daguerre, comme un document

fiable, rappelle Kracauer. Même Baudelaire, qui la méprisait, lui reconnaissait le mérite de prendre place «dans les archives de notre mémoire» par sa capacité d'enregistrement et de conservation, surtout des phénomènes transitoires. En écho à son texte de 1927, Kracauer décrit maintenant une grand-mère qui, en feuilletant l'album de famille, revit son voyage de nocces, tandis que ses petits-enfants regardent avec curiosité et étonnement la mode d'antan, les voitures et tous ces visages jeunes des vieilles personnes. La photographie n'est une aide pour la mémoire que tant que les souvenirs qui s'y rapportent sont vivants. Elle assume alors une fonction de substitut. Plus l'image du souvenir pâlit, plus sa fonction documentaire devient primordiale. L'aspect de reproduction fidèle s'avère alors déterminant⁴.

Nous sommes en présence d'un cas de figure très clair (et je dirais presque banal): nous avons, d'un côté, la mémoire et l'activité du sujet, de l'autre, des données objectives, susceptibles de constituer des archives photographiques cumulatives, illimitées, une sorte d'hyper banque de données. D'ailleurs, le parallèle que Kracauer traçait déjà dans son texte de 1927 entre la photographie et l'historisme allait dans le même sens:

Pour l'historisme, il s'agit de faire une photographie du temps. Sa photographie du temps correspondrait à un film gigantesque qui représenterait sous tous leurs aspects les événements qui s'y trouvent liés. (1996: 45)

À l'exhaustivité de l'inventaire spatial de la photographie correspond l'exhaustivité chronologique de l'historisme. Ce qui est désinvesti par la conscience peut être stocké, inventorié. Mais si, en 1927, Kracauer s'accordait encore avec Proust pour considérer la photographie comme l'expression par excellence du désenchantement du monde, représentant le danger d'une société sans mémoire (réifiée), en 1960, dans la *Théorie du film*, il formule une critique, à l'adresse de Proust, qui condense son propre changement de perspective.

Le photographe de Proust, rappelle Kracauer, incarne le type d'artiste souhaité par les peintres

réalistes dans leur manifeste de 1856. Son attitude devait être tellement impersonnelle devant la réalité qu'en peignant dix fois le même objet, il ne devait pas y avoir le moindre écart entre les dix reproductions. Le photographe de Proust « ressemble à un miroir qui ne discrimine pas ; il est identique à la lentille de la caméra. La photographie est [...] le produit d'une aliénation complète » (TF : 15). Dans son commentaire des passages cités de la *Recherche*, Kracauer, après avoir rappelé que, pour Proust d'ailleurs, il s'agissait avant tout de décrire la violence avec laquelle des souvenirs involontaires brouillent les phénomènes extérieurs (les apparences) qui les déclenchent, objecte qu'un tel miroir n'existe pas, mais donne raison à Proust, dans la mesure où celui-ci rapproche la saisie photographique du monde d'un état d'aliénation. Kracauer cite alors l'historien de la photographie Beaumont Newhall, qui explique la qualité photographique de certains portraits par « la dignité et la profondeur de la perception ». Le photographe peut ainsi être comparé à un lecteur plein d'imagination qui s'efforce de lire, de décrypter un texte difficile. Intensité du regard, respect de l'objet qui est en face, de sa vraie nature, de sa réalité élémentaire : le photographe, grâce à la puissance révélatrice de la caméra, a quelque chose d'un explorateur.

Il mobilise toutes ses forces, non pas pour les décharger dans des créations autonomes, mais pour les dissoudre dans l'essence des objets qui viennent à son encontre. Encore une fois, Proust a raison : l'investissement subjectif avec ce médium est inséparable des processus d'aliénation. (TF : 16)

C'est dans l'aliénation du photographe, la soumission de sa volonté artistique à son matériau, ce que Kracauer appelle la limitation de la tendance « formative » (*formative tendency*) au profit de la tendance « réaliste » inhérente au médium, que la *Théorie du film* voit le potentiel tant de la photographie que du film.

Dans le texte de 1927, le film, s'opposant à la photographie, était investi de la mission de recomposer par le montage les configurations spatiales de la photographie et de montrer par là leur caractère

provisoire. Au-delà, il laissait entrevoir la possibilité d'une organisation meilleure « des restes enregistrés dans l'inventaire général » de la réalité désenchantée – en cela résidait alors son potentiel utopique. Désormais, film et photographie sont dans une relation de continuité. Leur qualité fondamentale et distinctive commune, la capacité singulière à reproduire et à révéler la réalité physique, détermine les affinités du médium avec ce qui est fugitif, fortuit, indéterminé et infini. La puissance mimétique du médium film chez Kracauer n'est pas celle d'un réalisme – quel que soit le sens prêté à ce mot – qui serait apte à fournir une représentation adéquate de la réalité historique et sociale supposée donnée, y compris d'un point de vue critique sur la dite réalité. Elle s'actualise, au contraire, dans la déstabilisation du réseau des significations et des représentations constituant notre image de la réalité, dans leur suspension, ce qui permet de libérer la perception pour saisir les apparences telles qu'elles sont.

L'exigence de Kracauer de montrer « le vrai visage des choses » pourrait être rapprochée du projet de Maurice Merleau-Ponty de faire retour au monde perçu dans sa pureté, de porter l'expérience muette à l'expression, l'accès à l'originaire n'étant aucunement une démarche immédiate. Elle rejoint également, par nombre d'aspects, l'entreprise bergsonienne. Mais, pour déployer la pensée de Kracauer, la mettre en perspective, c'est ici encore Proust, interlocuteur privilégié de ses dernières années, qui me servira de passeur.

* * *

L'impératif kracauerien de libérer notre perception et de rendre les choses à nouveau sensibles rappelle également les idées de Viktor Chklovski sur « l'art comme procédé » et sur *l'étrangement*. Chklovski est le point de départ d'une réflexion de l'historien italien Carlo Ginzburg sur *l'étrangement*. Le terme, qui donne son titre à l'essai ouvrant le volume de Ginzburg, *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, a été retenu par son traducteur français pour rendre à la fois l'italien *straniamento* et le russe

ostranienie. Il pointe ce qu'il y a de commun dans les termes allemands de *Verfremdung* et *Entfremdung*, contribuant à mettre entre parenthèses leurs connotations théoriques – se rendre étranger à soi-même, rendre lointain, étranger.

Après avoir rappelé que ce procédé littéraire a une longue histoire, dont il retrace les étapes importantes en remontant jusqu'à l'écrit autobiographique de Marc Aurèle (II^e siècle après J.-C.), qui recommandait de se défaire de ses représentations (*phantasein*) afin d'atteindre une perception exacte des choses, Ginzburg se propose d'inscrire ce processus dans une perspective autre que celle de l'histoire littéraire. De Marc Aurèle à Tolstoï, la visée de l'*estrangement* a toujours été critique: il s'agissait d'oublier les «représentations fallacieuses», les «postulats qu'on croyait évidents», les «modes d'identifications rebattus et usés par les habitudes perceptives» (Ginzburg, 2001: 21). Voir les choses signifiait les regarder comme si elles étaient neuves, parfaitement dénuées de sens. La libération de notre capacité de perception du poids des «normes culturelles et des traditions» qui la neutralisent – pour reprendre les mots de Kracauer (TF: 53) – fait de l'*estrangement* «un instrument de délégitimation à tous les niveaux, politique, social, religieux» (Ginzburg, 2001: 29).

La dimension critique de l'*estrangement* comme procédé littéraire peut être rapprochée de la dimension critique des films, telle que Kracauer la décrit dans le sous-chapitre intitulé «Confrontations», qui suit immédiatement celui sur «La tête de Méduse». Kracauer rappelle que les plans vraiment filmiques, dans la mesure même où ils montrent la réalité physique telle qu'elle est, mettent en cause nos représentations. C'est parce que, pour lui, de telles confrontations entre des représentations constituées et la réalité physique sont inhérentes au médium film qu'elles se retrouvent, ne serait-ce que faiblement, dans la plus grande partie de la production cinématographique⁵. Revenant indirectement sur son jugement enthousiaste de jadis, Kracauer estime, dans la *Théorie du Film*, que ce sont de tels moments qui sauvent encore les films d'Eisenstein et de Poudovkine

des années 1920⁶. Dans ce même contexte, il mentionne un autre film de Franju, *Hôtel des Invalides*, comme un exemple virtuose de critique sociale. Ce film, écrit-il, «ne serait à première vue rien d'autre que la chronique d'une visite guidée à travers le bâtiment historique» des Invalides (TF: 307-308). Mais la synchronisation des images avec les «commentaires usés» des guides, eux-mêmes anciens combattants, vide leurs paroles de tout sens. Apparaît alors, dans et par les images, ce que le discours des guides ne voit pas, faisant du film une charge contre le militarisme et le culte des héros.

La visée critique soumet cependant les apparences des choses telles qu'elles sont à une fin, les réintégrant dans une vision du monde, dans un discours sur le monde. Dans la troisième partie de son essai, Ginzburg constate qu'une différence substantielle existe entre l'*estrangement* tel qu'il s'est présenté jusqu'à la fin du XIX^e siècle et l'*estrangement* tel qu'il est mis en œuvre chez Proust. Il en propose une analyse à partir de quatre passages de la *Recherche*. Dans le premier, le narrateur y fait l'éloge de Madame de Sévigné, «parce qu'elle nous présente les choses dans l'ordre de nos perceptions, au lieu de les expliquer d'abord par leur cause», et il établit un lien entre celle-ci, le peintre Elstir et Dostoïevski (Ginzburg, 2001: 31). Déjà ici, il s'agit de préserver les apparences des explications causales, «d'en garder leur fraîcheur», de permettre «l'expérience d'une immédiateté impressionniste» et non pas de faire une critique sociale ou morale. Dans le second passage, Proust procède à une description minutieuse des toiles d'Elstir qui s'efforce, dit-il, «de ne pas exposer les choses telles qu'il savait qu'elles étaient», ce qui revient à affirmer la «primauté de l'expérience vécue en deçà des formes préconstituées, des habitudes rigides, du "savoir"» (*ibid.*: 33). Mais «faire barrage aux formes de représentation préconstituées» n'est pas l'exclusive du champ pictural. Dans le troisième passage examiné, qui reproduit la série Madame de Sévigné-Elstir-Dostoïevski, le narrateur s'adressant à Albertine lui dit:

Il est arrivé que Madame de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique,

c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord les faits, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages : leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. (Ibid. : 33-34)

Proust, renvoyant par là à ses propres personnages, à sa façon de les présenter, à leur opacité, amplifie à un tel point l'ambiguïté de la voix narrative qu'une indétermination fondamentale s'instaure. Ici réside, pour Ginzburg, la différence substantielle entre « l'étrangement du XIX^e siècle à la Tolstoï » et « l'étrangement du XX^e siècle à la Proust ». Le quatrième passage examiné, extrait du *Temps retrouvé*, permet à Ginzburg de donner les raisons de son intérêt, en tant qu'historien, pour cette notion chez Proust et de préciser le changement de perspective qu'il opère. Le narrateur y parle de Robert de Saint-Loup, mort peu avant la Grande Guerre, à Gilberte, sa femme :

Il y a un côté de la guerre qu'il commençait [...] à apercevoir [...], c'est qu'elle est humaine, se vit comme un amour ou comme une haine, pourrait être racontée comme un roman et que par conséquent si tel ou tel va répétant que la stratégie est une science, cela ne l'aide en rien à comprendre la guerre, parce que la guerre n'est pas stratégique.

Et il ajoute plus loin :

À supposer que la guerre soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens, et partir des illusions, des croyances qu'on rectifie peu à peu comme Dostoïevski raconterait une vie. (Ginzburg, 2001 : 35)

Ginzburg fait alors remarquer que l'interrogation de Proust, qui ne porte plus sur l'art et la littérature, mais sur l'appréhension possible d'un grand événement historique, sur la connaissance que nous pouvons en avoir, dévoile que les enjeux cognitifs, épistémologiques de l'étrangement ont une portée générale⁷.

Or, c'est justement sur le potentiel d'étrangement du médium film que s'étaye l'enjeu épistémologique de la *Théorie du film*, qui peut facilement être illustré par d'innombrables citations⁸. Kracauer partage avec

Proust le refus de la pensée abstraite, la subordination du « savoir » à la primauté des apparences pour elles-mêmes. Au-delà, on retrouve, condensées dans la singularité de l'expérience cinématographique élucidée par Kracauer, et la perception aliénée de la grand-mère et l'expérience sensible de la madeleine qui déclenche le souvenir et l'écriture. Si la tension entre « tendance formative » et « tendance réaliste » est une des expressions de la présence de ces deux moments chez le cinéaste et le photographe, ils sont immanents à la forme du film et présents chez le sujet de la réception. Par le truchement de la « caméra-réalité », lieu de l'absence de significations, la perception tend à devenir une perception « pure » dans un mouvement qui matérialise (et déplace) le schéma bergsonien de *Matière et Mémoire*. Kracauer la nomme « correspondance psychophysique ». Point de rencontre entre le monde extérieur dans sa matérialité et la perception humaine, la « caméra-réalité » est aussi le lieu de réflexion du lien entre le physique, le corporel et le non-physique. Le spectateur, sujet de la perception, développe les traces des histoires imprimées sur la « caméra-réalité ».

L'immersion, comme dans un état de transe, dans un plan ou une succession de plans, peut à tout moment faire place à un rêve éveillé, qui s'éloigne des images qui l'ont provoqué. [...] [Le spectateur] oscille entre immersion en soi et abandon de soi.

Intériorité et extériorité ne cessent de se succéder, leurs frontières sont poreuses, indéterminées.

Les deux processus du rêve entrelacés entre eux forment ensemble un unique stream of consciousness dont les contenus – cataractes d'imaginaires indistinctes et de pensées informulées – portent encore la marque des sensations corporelles dont ils émanent. (TF : 166)

Ce *stream of consciousness* représente en quelque sorte un parallèle au *flow of life*, matière de prédilection du médium film⁹. Dans l'expérience du cinéma, la relation sujet/objet se transforme, en altérant aussi bien le sujet que l'objet. Suspension du sens, perte de soi dans les images qui défilent, le présent de l'identité se fissure, les choses et le sujet sont rendus au temps.

Après ce long détour, je voudrais maintenant revenir au *Sang des bêtes*, film tourné dans les abattoirs de Vaugirard et de La Villette, caméra à la main, illégalement, puisque Franju n'a jamais obtenu l'autorisation demandée auprès des autorités préfectorales, mais dont la bande-son a entièrement été composée après le tournage.

Franju, en écrivant pour obtenir l'autorisation de tournage, imagine en fait le film qu'il ne fera pas (mais qui aurait pu lui être commandé).

Je disais, explique-t-il, que je voulais faire un film à caractère scientifique sur le travail mal connu des ouvriers d'échaudoir – les tueurs – et que les images de ce film seraient traitées de façon artistique, à la manière des ombres et des lumières de Rembrandt. (Cité par G. Leblanc, 1996: 83-84)

L'argumentation conventionnelle – qui insiste sur le but pédagogique du documentaire – fait référence à deux discours institués, le scientifique et l'artistique. Les explications rationnelles, d'un côté, la beauté plastique des images, de l'autre, devraient rassurer, c'est-à-dire garantir que la violence serait rendue supportable, légitime socialement, qu'elle serait en somme recouverte. Dans un entretien donné en 1984, revenant sur sa première visite dans les abattoirs, Franju raconte: «Quand je suis allé la première fois là-dedans, je suis rentré chez moi, j'ai pleuré pendant deux jours, j'ai caché tous les couteaux, j'avais envie de mourir» (Franju, 1992: 21). Écart déjà entre le discours de Franju destiné aux autorités et ce qu'il éprouve. La question va être: comment le fait de filmer se situera-t-il par rapport aux discours, comment cela va-t-il agir sur les discours institués? Si nous suivons Gérard Leblanc¹⁰, le «réel documentaire» est pour Franju la conjonction d'une forme d'organisation de la réalité et du discours, implicite ou explicite, que la société tient sur celle-ci. Filmer ne peut pas signifier saisir une réalité directement, mais décomposer le discours sur la réalité et ainsi l'altérer elle-même.

Le Sang des bêtes, film documentaire sur les abattoirs de Paris, s'ouvre sur des images du marché aux puces de la porte de Vanves, là où «il y a aussi les abattoirs de Vaugirard», comme le précise la voix féminine, l'une des deux voix du commentaire. Tout au long du film vont se succéder deux espaces auxquels correspondent les deux voix du commentaire: les extérieurs, Paris et la voix féminine; les intérieurs, les abattoirs et la voix masculine. Au début, on pourrait croire à un montage alterné pour signifier une opposition, mais le film mine rapidement cette figure.

Aux portes de Paris, sur les terrains vagues, jardins des enfants pauvres, sont éparpillés les singuliers débris de vagues richesses. Tout un bonheur désassorti s'offre aux amateurs de brocante, aux poètes et aux amoureux de passage, à la limite de la vie des camions et des trains.

Les objets, sortis de leur contexte familial, dé-fonctionnalisés, dépouillés de leur sens quotidien, attendent, s'offrent dans leur singularité à l'imagination poétique ou à celle des enfants. Images qui, si elles ne frôlent pas la mièvrerie, en tout cas évoquent le cliché d'un certain cinéma de tradition bien française. La voix féminine nous conduit jusqu'au seuil des abattoirs. Nous entrons à l'intérieur accompagnés par la voix masculine qui nous donne des explications techniques précises sur les instruments utilisés dans la mise à mort des différentes bêtes. La mort d'un cheval blanc foudroyé par un coup de pistolet spécial semble vouloir illustrer ces propos. Mais déjà se manifeste le décalage entre le commentaire et les images, entre un discours technique, rationnel, expliquant l'opération d'abattage de l'animal, et l'émotion, l'affect que provoque la vue de cette même opération. Et cela d'autant plus efficacement que les ouvriers des abattoirs, dont certains sont présentés individuellement, font leur travail, en bons artisans qu'ils sont, avec précision, professionnalisme, et une parfaite indifférence face aux animaux. Au fur et à mesure que les scènes dans les abattoirs se succèdent, culminant avec la mort en série des moutons, le hiatus entre le discours social sur le fonctionnement,

l'organisation des abattoirs, leur nécessité – «il faut bien manger tous les jours», rappelle la voix masculine – et la présence des images des corps dépecés, démembrés et s'agitant encore, ne cesse d'augmenter.

Et tandis que le décalage entre le texte du commentaire et les images grandit, la résistance des images se fait si forte qu'elles lui échappent et sapent sa rationalité. Le travail de composition plastique a comme effet d'arracher les opérations de mise à mort des animaux aux explications qui leur sont associées. Les gestes ne sont pas mis en scène – ils sont fonctionnels, mais ils apparaissent déconnectés de leur fonction, car le tout est soustrait au discours qui le réduit à la technicité fonctionnelle. Les conditions de lumière et de cadre, le montage des images et du son visent à faire apparaître quelque chose d'autre que le «réel documentaire». Au lieu de l'opposition attendue de deux espaces, nous avons un processus de dissociation des discours et des images. Mais celui-ci est en même temps un processus de contamination : les deux mondes n'existent pas séparément, l'un est présent dans l'autre. Les voix et les discours s'avèrent être, eux aussi, instables. La voix féminine est moins innocente qu'elle ne paraît au début ; la voix masculine ne peut pas éviter de parler des moutons comme d'«otages» humains.

Nous sommes en présence d'une déstabilisation et de l'instauration d'une indétermination, car Franju se refuse à substituer aux discours déconstruits un autre discours, du moins immédiatement et totalement. Le cinéma de Franju intéresse tout particulièrement Kracauer¹¹ : en séparant les objets (les phénomènes) des représentations construites par les discours, il les arrache à leurs déterminations préalables pour les rendre à l'indétermination. L'image cinématographique devient, dans *Le Sang des bêtes*, et chez Franju plus généralement, le lieu où peut se montrer soit ce qui échappe au discours, soit ce que le discours se refuse ou s'interdit de désigner. L'image cinématographique permet une perception telle que le perçu ne soit pas investi de part en part par le déjà-connu, une perception qui peut aller jusqu'au vertige de l'indétermination. Ce qui met en œuvre évidemment

les frontières du visible et du non-visible. C'est ainsi que le cinéma de Franju peut être du côté de la pensée critique, en même temps que du côté de quelque chose qu'on pourrait qualifier d'«a-rationnel (plutôt que d'irrationnel)». Les films de Franju sont des saisies cinématographiques de la mort au travail – il suffit de penser à la décomposition à l'œuvre sur les corps dans *Les Yeux sans visage* ; ils rendent visible ce que le discours exclut : le travail de mise à mort et la présence brute, immédiate, de la mort.

La puissance du cinéma en tant que médium photographique consiste précisément, selon Kracauer, «à nous mettre face à face avec des choses que nous redoutons» (TF : 305). Être mis en face du «fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe» – l'expression est de Merleau-Ponty (1966 : 28) –, face à ce qui, peut-être plus que les atrocités de la guerre, se situe au-delà de notre conscience, en dehors du sens, en même temps qu'il fait partie de notre vie quotidienne, c'est ce que fait le film de Franju. Mais il fait plus : il met en scène à la fois le mouvement permanent de recouvrement des choses par les discours et l'aptitude du médium à neutraliser ces discours. Il ne s'arrête pas à la critique du discours de la rationalité technique ou à celle du discours de l'intention artistique ; il ne cesse de rendre perceptible l'imperçu des discours en travaillant sur les rapports entre la bande-son et la bande-image, les deux éléments constitutifs du cinéma, réfléchissant ainsi sa propre capacité médiale. Si Kracauer a choisi de mentionner *Le Sang des bêtes* à cet endroit capital de son ouvrage, c'est bien parce que ce film démontre la capacité du médium de donner «l'image des choses dans leur apparence réelle», en même temps qu'il nous donne de telles images de l'abattage des animaux.

Le spectateur est affecté par cette expérience, son savoir ébranlé fait place à une autre forme de connaissance, une connaissance qui passe par les sens et qui est inséparable d'une expérience esthétique. Celle-ci est toujours, nous l'avons vu, une expérience de l'altérité, dans laquelle le spectateur ne peut plus s'affirmer comme sujet autonome. Dans le passage sur

«La tête de Méduse», Kracauer peut envisager la réception des images de l'effroi comme une possibilité de perception de soi du spectateur et au-delà d'une perception de «l'humanité dans l'horreur», jusqu'aux limites de l'inhumain, ainsi que le formule Heide Schlüpmann dans un bref et pénétrant commentaire (2002: 118), dans la mesure où il présuppose une forme filmique réalisant la potentialité d'*estrangement* radical du médium; une forme qui ne recouvre pas ce plan de réalité, échappant à tout discours et résistant au sens¹².

Dans cette perspective, la portée théorique de la référence relativement longue au *Sang des bêtes* de Georges Franju, à côté de la mention des films documentaires sur les camps d'extermination nazis et dans le sillage des autres passages de la *Théorie du Film* où il est question de ces «réalités qui menacent notre conscience», telle la guerre, peut être explicitée. En effet, les deux pôles opposés de notre relation avec le passé peuvent être schématiquement représentés, d'un côté, par le savoir historique, détaché, de l'autre, par l'expérience vécue du passé, les traditions, rites, cérémonie, bref tout ce qui transmet la mémoire collective de chaque culture et qui, en fait, n'implique pas la conscience de la distance avec le passé. À cela, il faut aussi ajouter l'expérience historique propre de chaque individu, ce qu'il a vécu et ce dont il se souvient. La connaissance sensible que génère le film, et que Kracauer rapproche ici, par le choix même des mots, d'une «expérience» (TF: 306), prend place entre le savoir historique et l'expérience vécue des spectateurs en les affectant tous deux. L'expérience esthétique du cinéma se sur-imprime au savoir historique du spectateur et en fait un entre-deux: entre «savoir critique et contrôlable», pour reprendre l'expression de Roger Chartier (2002: 8), et expérience vécue et donc reconstruction mémorielle, affective et émotionnelle de la réalité. En même temps, en tant que l'expérience esthétique du cinéma est à la fois expérience et perte de soi, elle va à

l'encontre de l'expérience vécue du passé, transmise par la tradition et les rites, qui sert l'identité, puisqu'elle ouvre à l'altérité. Elle peut dès lors devenir un correctif de la mémoire historique, aussi bien individuelle que collective, d'une façon fondamentalement autre que le savoir historique auquel incombe habituellement cette tâche, jusque dans les discussions les plus récentes¹³. L'approche kracauerienne ouvre ainsi une perspective différente pour envisager les relations entre histoire et mémoire, dans la mesure même où elle esquisse la possibilité d'une mémoire historique *sui generis* constituée par l'intégration de l'expérience du spectateur. Si, dans un premier temps, celle-ci est une mémoire historique individuelle (celle du sujet-spectateur), s'ouvre, au moins potentiellement, la possibilité de la constitution d'une mémoire collective, en tant que le spectateur fait partie d'un public, conçu non comme la simple somme des spectateurs isolés, mais comme formé par l'expérience partagée du cinéma.

Cette mémoire historique *sui generis* constituée par l'intégration de l'expérience du spectateur de cinéma, entre mémoire individuelle et mémoire collective, entre savoir historique et expérience vécue, a toutes les caractéristiques d'un espace intermédiaire kracauerien. En cela elle est homologue à l'histoire, au double sens du terme, celui de la réalité historique et celui de l'écriture de l'histoire, telle que Kracauer l'appelle de ses vœux dans son ouvrage inachevé et posthume, *History. The Last Things Before the Last*. Homologie d'être entre la mémoire et l'histoire, qui permet de penser à la fois leur connivence et leur nécessaire asymétrie. Dans une telle mémoire historique, la raison ne dissipe plus progressivement l'ombre que l'horreur jette sur la vie. La *Théorie du film* est bien une esthétique du cinéma après Auschwitz, élaborée par Kracauer dans l'exil vécu comme condition de non-retour. Non-retour non seulement géographique, en Allemagne, en Europe, mais aussi dans la langue allemande, sa langue d'écrivain.

NOTES

1. Sous-titre dont les connotations religieuses sont peut-être atténuées dans la traduction en allemand qu'il a lui-même proposée, *Die Erretung der äusseren Wirklichkeit*, par le choix du mot *Erretung* au lieu de *Erlösung*. Le titre *Theory of Film*, pour des raisons pratiques, sera traduit, tout au long de l'article, par *Théorie du film*. Précisons que c'est moi qui traduis les passages cités. Je renverrai désormais à cet ouvrage par les lettres TF suivies du numéro de la page.
2. Le passage sur «La tête de Méduse» comporte en tout cinq paragraphes, dont un est entièrement consacré au film de Franju.
3. La réalisatrice, Wanda Jakubowska, ainsi que sa coscénariste, Gerda Schneider, étaient elles-mêmes d'anciennes déportées, tout comme nombre de figurants du film.
4. Je note, au passage, que ces deux aspects, reproduction exacte et projection subjective, se retrouvent dans nombre de théories de la mémoire depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Chez Paul Ricoeur, par exemple, on retrouve une tension entre quelque chose de l'ordre de «ce qui a été» et la fiction du sujet dans tous les textes traitant des rapports entre histoire et mémoire et qui ont abouti à son livre *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. De son côté, Heike Klippel a consacré un ouvrage à l'étude approfondie des rapports entre le cinéma et les théories de la mémoire au tournant du siècle (cf. *Gedächtnis und Kino*).
5. Cette assertion peut sembler aujourd'hui bien optimiste. Mais plus que la question de l'évaluation de la production cinématographique, il faudrait aborder celle des effets de la démultiplication des images depuis les années 1960.
6. D'Eisenstein, c'est un projet jamais réalisé, l'adaptation du roman de Théodore Dreiser, *An American Tragedy*, qui retient désormais son attention. Eisenstein voulait rendre, par une séquence de montage, le monologue intérieur du héros, Clyde, au moment où il décide de tuer Roberta et de maquiller le crime en accident. D'après ses notes publiées en 1932, la liste des plans de la séquence comportait les éléments les plus hétérogènes : flux d'images silencieuses, des mots ou des fragments de mots sur fond noir, des tons polyphones, des formes fugitives se succédant rapidement. Des éléments de l'action se mêlaient dans le monologue intérieur, lequel intervenait dans la succession des actions extérieures. Les relations entre ces différents éléments étaient en partie causales, en partie indéterminées. La séquence faisait éclater l'intrigue et dépassait le personnage de Clyde. Elle montrait l'impossibilité de réduire à une chaîne de causes et d'effets les comportements humains, d'expliquer les raisons de la décision du personnage, et suggérait l'idée d'une indétermination fondamentale et de non-clôture (TF : 67).
7. Ginzburg décrit alors le projet historiographique, dans lequel il se reconnaît en paraphrasant Proust : «À supposer que l'histoire soit scientifique, encore faudrait-il la peindre comme Elstir peignait la mer, par l'autre sens» (2001 : 36).
8. Il sera encore explicité dans *History* (1995), où Kracauer, après les problèmes de la narration filmique, abordera ceux de la narration historique, en revenant une fois encore à Proust.
9. *Flow of life*, flux de la vie : par cette notion, Kracauer entend le flux ininterrompu des situations matérielles et des événements avec tout ce qu'ils suggèrent, sentiments, pensées, valeurs. Le «flux de la vie» est en premier lieu un *continuum* matériel, mais il ouvre vers ce qui est au-delà de la matière. Il y a des espaces qui ont des affinités particulières avec le *flow of life*, à commencer par les rues. Celles-ci sont également un espace cinématographique par excellence. Dans *From Caligari to Hitler*,

Kracauer désigne un corpus distinct de films des années 1920 comme «films de rue». L'espace du flâneur est devenu celui du cinéma et de son spectateur.

10. Mon analyse du *Sang des bêtes* a tiré profit de l'approche de l'œuvre de Franju par Gérard Leblanc.

11. Il est à noter que le cahier central de photographies illustrant *Théorie du film* comprend deux photographies extraites de films de Franju, l'une du *Sang des bêtes*, l'autre d'*Hôtel des Invalides*.

12. Si le passage sur «La tête de Méduse» a été souvent mal interprété, cela tient peut-être aussi au fait qu'il met en cause, de façon implicite, en filigrane, allusive, à la fois la forme du film et la réception des spectateurs dans leur interdépendance. On pourrait alors envisager de mener une discussion sur la possibilité de représenter Auschwitz en essayant de penser ensemble, de façon indissociable, et la forme du film et les conditions historiques de la réception, conditions historiques qui engagent la constitution du spectateur sujet de la réception en tant que sujet.

13. Voir ainsi les contributions à la discussion autour du livre de P. Ricoeur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, publiées dans *Le Débat*, n° 122, nov.-déc. 2002.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHARTIER, R. [2002] : «Le passé au présent», *Le Débat*, n° 122, nov.-déc., 4-11.
- FRANJU, G. [1992] : «Tueurs sans haine», *Georges Franju, cinéaste*, Paris, Maison de la Villette, 17-21.
- GINZBURG, C. [2001] : «L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire», *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 15-36.
- KLIPEL, H. [1997] : *Gedächtnis und Kino*, Frankfurt/M., Stroemfeld/Nexus.
- KRACAUER, S. [(1960) 1997] : *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Princeton (N. J.), Princeton University Press ;
- [(1927) 1996] : «La photographie», *Le Voyage et la Danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 42-57 ;
- [(1969) 1995] : *History. The Last Things Before the Last*, Princeton (N. J.), M. Wiener ;
- [(1947) 1970] : *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton (N. J.), Princeton University Press.
- LEBLANC, G. [1996] : «L'entre-deux : à propos du cinéma de Georges Franju», dans D. Serceau (sous la dir.), *Le Cinéma. L'Après-Guerre et le réalisme, Décades* (série années 1950), n° 1.
- LEUTRAT, J.-L. [2001] : «Comme dans un miroir confusément», dans N. Perivolaropoulou et P. Despoix (sous la dir.), *Culture de masse et Modernité. Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 233-246.
- MERLEAU-PONTY, M. [(1948) 1966] : «Le doute de Cézanne», *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, 15-44.
- PROUST, M. [1988] : *Le Côté de Guermantes*, dans *À la recherche du temps perdu*, t. II, Paris, Gallimard.
- RICŒUR, P. [2000] : *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éd. du Seuil.
- SCHLÜPMANN, H. [2002] : *Öffentliche Intimität. Die Theorie im Kino*, Frankfurt/M., Stroemfeld Verlag.
- TRAVERSO, E. [2002] : *La Violence nazie. Une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique.

D'ÉVÉNEMENTS EN AVÈNEMENTS: LA MÉMOIRE VISIONNAIRE DANS *TERRA NOSTRA*

JULIE HYLAND

Peuples! écoutez le poète!
Écoutez le rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.
Des temps futurs perçant les ombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos. [...]
Toute idée, humaine ou divine,
Qui prend le passé pour racine,
A pour feuillage l'avenir.

V. Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, p. 6.

Au cœur de *Terra Nostra*, de l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, siège le souvenir confus, mais tenace, d'une *anté-Amérique*. Toujours niché en amont d'oublis, ce souvenir s'introduit dans les chambres ombreuses du rêve de manière à y survivre. Ayant fait du rêve son support d'interprétation et de remémoration du passé espagnol, Fuentes en est venu à constituer une tentative singulière de représentation des événements de la *Conquista*. L'intégration du rêve dans la tessiture du texte a permis la conception d'une mémoire multidirectionnelle qui cherche le souffle d'un avenir dans le passé, de même que les fruits de germes lointains dans le déploiement de l'actualité. *Terra Nostra* a fait du temps une peau de taureau tendue entre les deux aspirations indissociables du *ressouvenir* et de l'*advenir*.

De fait, ce qu'expérimentent les différents personnages du roman, ce sont les horizons du passé et du futur rendus indifférenciés par une mémoire visionnaire du rêve. La construction temporelle du roman est ainsi fondée sur des moments d'hypothèses et de désirs, selon lesquels passé et présent se déclinent constamment en un futur, en une recherche d'*advenir*. De ce point de vue, *Terra Nostra* accomplit une compréhension imaginaire et affective de l'événement; filé par les survivances d'un présent psychique, son essor herméneutique s'étoile en désirs, souvenirs et imaginations.

SPECTRES DE TEMPS

L'univers romanesque, fondé sur une orchestration et une expérimentation du temps fort hybride, permet de réinvestir l'histoire de visions que des sujets ont eues du futur dans le passé: non pas exclusivement de ce qui est advenu, mais aussi de ce qui aurait pu advenir. Le personnage de Domine Valerio, le maître du théâtre de la mémoire, résume l'entreprise du roman par l'idée d'une mémoire simultanée: «regarde, regarde dans les trames combinées de mon théâtre le passage de la plus absolue des mémoires: la mémoire de ce qui aurait pu être et qui ne fut point» (t.II: 121)¹. Le théâtre de Valerio préserve la *tonalité* de ce que fut hier. À la différence de l'historien, il tient à concevoir une mémoire qui, au lieu d'être au service de l'événement, aspire à rendre compte de l'avènement. Sa mémoire inventée est de nature «avènementielle», dans la mesure même où son activité de représentation puise de part et d'autre dans l'anté-événementiel et le post-événementiel; aussi bien dire dans le désir. Tout est entrevu «par les trous de l'oubli, par les orifices du temps, dans les obscurs instants de vide durant lesquels le passé tenta d'imaginer le futur» (t.II: 174). Cette mémoire imaginée par le maestro vénitien s'intéresse à la déclivité du fait, c'est-à-dire à l'ubac et à l'adret de la raison pour laquelle, par exemple, Cicéron garda le silence tandis qu'il écoutait les sottises de Catalina (t.II: 121). Valerio observe et analyse les événements du passé sous plusieurs angles, sachant fort bien que toute écriture, décision et situation reposent sur un «interminable choix entre ceci, ceci et cela» (t.II: 121) et que, ce faisant, la détermination historique dépend intimement de ce dont elle se dissocie. Julian, le peintre du roi, affirme également le caractère virtuel de toute réalité. Selon lui, l'œuvre picturale, à l'image du monde, ne se définit pas seulement par sa description objective; elle est aussi composée de tous les possibles qu'elle renferme. Du coup, le rôle des artistes, qu'il s'agisse de celui du peintre, de l'écrivain ou du créateur du théâtre de la mémoire, est entièrement relatif à une capacité imaginative. La réserve d'images dans l'image et de souvenirs dans la mémoire dépend étroitement de l'imagination qui l'insuffle. Ainsi le peintre tient ainsi

ces propos au Sire: «Moi je ne vois que ce qui donne vie à l'esprit intangible ainsi qu'à la matière inerte: l'imagination» (t.II: 201). De concours avec l'analyse, l'imagination recrée des liens en tenant compte de ce qui aurait pu être:

Moi Julian, moine et peintre, je te dis que de même que les paroles contradictoires du Seigneur et de Ludovico se confondent pour faire naître un nouveau discours né de la rencontre de deux contraires, de même se combinent ombre et lumière, forme et volume, couleur plane et profondeur de la perspective sur une toile, ainsi devraient se combiner dans ton livre le réel et le virtuel, ce qui fut et ce qui aurait pu être, ce qui est avec ce qui pourrait être. Pourquoi nous conterais-tu seulement ce que nous savons déjà au lieu de nous dévoiler ce que nous ignorons? (t.II: 269)

L'inventeur rappelle à Ludovico l'incidence que peut avoir un infime détail sur un événement qui est toujours passible de prendre une allure tout à fait différente. L'histoire est contingente et elle se répète, nous apprend-il encore, «seulement parce que nous ignorons l'autre réalité possible de chaque fait historique» (t.II: 123). Il existerait ainsi, parallèlement à des séries réelles de faits, des séries idéales permettant au passé d'être ce qu'il est par distinction de ce qu'il aurait pu être. En fait, et c'est sur ce point que nous pouvons faire le lien avec la question du temps dans le roman, l'invention de Domine Valerio est formellement visionnaire, car elle propose ce qui aurait pu être et qui n'a pas eu lieu de manière effective, comme un modèle de ce qui est susceptible d'*advenir*. Comprendre et mettre en lumière les rejets de l'histoire, c'est conséquemment aller dans le sens de son avènement. C'est pourquoi, dans l'œuvre de Fuentes, l'avenir se déduit du passé et que, d'une autre manière, le rêve induit la mémoire:

Les images de mon théâtre intègrent toutes les possibilités du futur, car en sachant ce qui ne fut pas, nous saurons ce qui brûle d'être: ce qui a été – tu l'as vu – est un fait latent qui attend le moment d'être, sa seconde chance. (Ibid.)

Or, à la considérer sous l'angle d'une latence, l'histoire fuentésienne, pour reprendre les mots du grand Monarque, trace tout «un futur de

résurrections» (t.II: 174). Car c'est ce qui a été caché, rejeté ou encore *tué* qui *refait* surface dans le roman: «les gestes non accomplis, les paroles imprononcées, les choix sacrifiés, les décisions toujours reportées» (t.II: 121). Passionnée d'anecdotes sises hors de l'histoire (d'absences), la mémoire fuentésienne mène à deux constats. Le premier est que ne cesse jamais directement d'exister ce qui a été oublié et, l'autre, qu'il y a de l'inconscient dans l'histoire, c'est-à-dire que la connaissance du passé, toujours incomplète dans ses sources, objets et compréhension, est toujours insuffisante et oublieuse à l'égard de ce qu'elle représente. Le discours historique, ou de tout autre nature qu'il soit, est toujours au bord d'autre chose: il se ferme et se coupe d'éléments de manière à ce que sa situation puisse se laisser représenter comme l'envers et l'endroit d'une bande de Möbius. Pour chaque écho, le roman dévoile ainsi une mémoire écrite et instituée à l'envers de laquelle s'en trouve une seconde de nature hiéroglyphique, c'est-à-dire encore indéchiffrable.

OCCUPATION TEMPORELLE: L'INDÉCHIFFRABLE

Le présent de la narration – qui se situe vraisemblablement dans l'épilogue vibrant du vingtième siècle parisien – présente deux protagonistes, Célestine et Pollo, dont chacun des propos est marqué par le stigmate d'une violence passée. La situation initiale du livre, «Chair, sphères, regard gris au bord de la Seine», est dévastée par un mal dont la cause est indiscernable. Les femmes accouchent par milliers sur les rives du fleuve, les gens s'entreteuent inopinément sur les grandes avenues, et la ville lumière est intoxiquée par un miasme intolérable, «comme si l'enfer avait déchargé toute la congestion de ses poumons» (t.I: 19); mais personne au sein de cette tragédie ne semble comprendre la raison du bouleversement. Est-ce, comme s'interroge Pollo, «cause, effet, problème ou solution...» (t.I: 29)? Bien que d'innombrables groupes avancent dans les rues encombrées de Paris en scandant cette ritournelle obsédante: «Le lieu c'est ici/ Le temps maintenant/ Maintenant et ici/ Ici et maintenant» (*ibid.*), tout

porte néanmoins à croire que le témoignage d'instantanés antérieurs persévère et subsiste en ce moment de catastrophe; s'y jouent là les effets d'une durée exprimée par le détour de survivances et de survenances. À la première ritournelle, qui valorise seulement le lieu et le temps de l'énonciation, conviendrait davantage une autre rengaine. Cette dernière accorderait un lieu qui, même ici, n'en serait pas moins habité par un temps passé:

Les envahisseurs ne sont pas venus d'un autre lieu mais d'un autre temps, se dit finalement Pollo. L'antimatière qui a rempli les vides de ton présent a été engendrée et stockée dans le passé.

(t.II: 453)

Le roman apparaît ainsi comme une *survivance* du passé hispanique. Il est à la fois processus et effets: manifestation de traces et d'un travail du temps.

L'importance accordée au futur dans le roman est proportionnelle à l'insignifiance attribuée à divers pans du passé. L'introduction dramatique et pléthorique insiste, non seulement sur ce qui a été perdu, mais sur le fait que plusieurs éléments et personnes ont disparu dans les déserts sans écritures de l'oubli. Ainsi, le premier chapitre revient comme un mal négligé sur certains événements du passé. Le fil semble rompu par la violence d'un aboutissement, car il y a une difficulté à savoir à quelle fin exactement répond cet événement. À l'instar des personnages qui accomplissent cet épisode, le lecteur peut se demander: «mais que s'est-il passé pour en arriver à ça?». La vision angoissée du futur qui préfigure une apocalypse construit une véritable intrigue, car elle demande *pourquoi* à cette représentation traumatisée qui poursuit une limite. Elle pose, en effet, toute la question du passé.

Le rapport du futur au passé, dans le monde romanesque de Fuentes, est médiatisé et structuré par une mémoire de la *Conquista* qui agit comme creux et crête. Le blocage des forces du passé, leur immaturation est, en ce sens, responsable «de la répétition anachronique et verbeuse du passé»² qui sévit dans la ville parisienne. Le délai, voire l'obstacle rencontré dans l'accomplissement des désirs,

occasionne un récit anachronique, sorte de spectre qui réapparaît toujours sous la forme d'une lacune et d'une dette appelées à être exaucées et acquittées dans un futur qui s'offre comme un horizon de potentialités latentes : « Ce transfert de passé [est] celui de la moins réalisée, la plus avortée, la plus latente et désirante de toutes les histoires : celle de l'Espagne et de l'Amérique espagnole » (t. II : 453). Cette disposition anachronique implique de reconnaître, dans la dynamique temporelle du roman, un principe d'animation pensable et traduisible en termes psychiques, en termes de refoulement et d'inconscient. Car en raison d'offenses passées, il y a quelque chose qui ne peut être tu, et qui de ce fait signe un parcours récuratif et tenace. Sans convocation ni raison, le monde ruiné par la colonisation espagnole revient sous la forme répétitive d'un *une fois encore* dans le Paris du XX^e siècle. Le roman et tous les personnages qu'il implique vivent alors au gré de battements rythmiques qui font sans cesse appel à la mémoire d'une autre époque. De ce point de vue, à partir du deuxième chapitre, l'Espagne du siècle d'or s'offre comme une explication et une conséquence du désastre contemporain de la narration qui renvoie à l'image, au rappel d'un premier désastre génocidaire : à l'espace lointain et oublié de l'Amérique. La survivance³, en tant que rappel du passé, détermine la nature étrange des liens qui se nouent entre les époques et les espaces. Aussi le roman présente-t-il la ville de Paris comme homologue de l'Espagne de Philippe II, ou du moins comme sa translation : s'y réverbèrent effectivement de nombreux événements du siècle d'or espagnol. Les Parisiens subissent de façon effrayée et stupéfaite le retour d'un passé étranger à leur histoire. Cette situation suggère une sorte de mise à l'épreuve des Parisiens qui se trouvent contrariés dans leur *intimité* par un mal qui ne les concerne pas, qui leur vient du dehors. Ils sont victimes d'un décalage et se trouvent manipulés par un temps en rupture évidente avec le leur. Cette interversion du temps dans l'espace parisien se lit comme une forme de *terrorisme temporel*, où le passé espagnol vient précisément *occuper*, accaparer et terrifier le présent parisien :

[...] nous n'avons pas été envahis par les Martiens ou les Vénusiens, mais par les momies et les hérétiques du XV^e siècle, les conquérants et les peintres du XVI^e siècle, [...] : nous avons été occupés par le passé. (t. II : 453)

PASSÉ PAR LE RÊVE

Les transferts spatio-temporels s'effectuent par le biais du rêve. En effet, *Terra Nostra* assigne au rêveur une fonction de passeur : il est un transmetteur d'images et de mémoires. Il est l'être du passage entre divers lieux, temps et états. Il sert résolument de lien. Le rêveur fuentésien fonctionne à rebrousse-poil, par micro-lectures ; tel est le sens de son activité, de sa figuration : partir d'un élément contemporain pour l'approfondir et l'investir dans le dessein de rejoindre un originaire. Ainsi, même si l'action de *Terra Nostra* débute dans un Paris du XX^e siècle rempli de divers symptômes et trous de mémoire, elle tend néanmoins à rejoindre progressivement la cause de tant de réactions ; elle renvoie à l'Espagne de la conquête, à ce vers quoi elle fait signe. La mémoire, qui structure et réalise l'ensemble des rapports narratifs dans le roman, est inspirée généralement par une démarche analytique constituée de liens à valeur rétrospective. C'est pourquoi, à la suite de l'introduction qui se déroule au XX^e siècle à Paris, le roman poursuit son action en faisant refouler un personnage sur les terres espagnoles, au XVI^e siècle. On pourrait dire, dans une certaine mesure, que le récit résulte d'une interprétation des différentes empreintes laissées dans un Paris assailli par une énigme qui le laisse à l'agonie. Comme si l'insoutenable même de la situation parisienne inspirait ou marquait à ce point les personnages de Pollo et de Célestine que ceux-ci devaient se prêter à un processus « profond » d'interrogation et d'analyse. Conséquemment, la suite du premier chapitre se pose comme une *plongée* dans des eaux qui, loin de faire apparaître une issue, creusent des entrées dans des antériorités, dans des histoires passées. En ce sens, la mémoire fuentésienne apparaît comme une opération sémantique ; répondant aux conditions de la régression et du doute, elle disperse et fait voler en éclats des blocs

d'histoire afin d'en produire d'autres. Elle reste toujours, en définitive, une mise en relation avec le passé qui fait refluer non seulement des faits, mais surtout des affects, et c'est pourquoi elle se laisse davantage penser comme le siège d'investissements émotifs qui assure la pérennité des traces mnésiques.

LA CRYPTÉ DU RÊVE

Je me souvins alors de mon rêve – celui où je creusais un puits pareil à celui-ci et tombais dedans...

Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, t.I: 640.

Dans *Terra Nostra*, le rêveur médiatise l'accès à une mémoire lointaine et dissimulée, il en règle l'évocation de façon évidente et particulière. Le narrateur dit ainsi « que le Seigneur retrouve dans son sommeil le souvenir » (t.I: 76) et Célestine poursuit un peu plus loin dans le roman en tenant ces propos révélateurs: « En te rêvant je te faisais surgir de ma mémoire » (t.I: 261). Pour Célestine, il n'y a pas de frontière entre rêve et mémoire: « Mère du fils du charpentier, je me souviens de tout comme d'un rêve » (t.I: 311). Le rêve, en effet, l'oriente vers la mémoire, l'amène à se souvenir d'images et d'impressions muettes dans la vie vigile. Sa mémoire en dépend, car le fait de rêver lui esquisse une expérience de la réminiscence du monde fort distante des commémorations mises en place par une intellection du temps.

La situation singulière du roman, par laquelle le rêve restitue plusieurs événements du passé à la surface du texte, présente l'expérience onirique comme l'un des derniers supports mnésiques permettant de fouiller les dépôts et les alluvions laissés par l'histoire. Chaque fait est ainsi rappelé à l'ordre du discours dans un désordre activé par la dynamique onirique. Tout revient, et même plus encore que ce qui pouvait se laisser entendre, mais tamisé par le point de vue récréatif du rêve. Les sédiments mnésiques, rejetés des volcans de l'oubli et d'une forme de nomination, refluent alors dans une disposition surprenante. Le rêveur fuentésien interroge et dénoue les liens entre les événements et, ce faisant, il peut apparaître délirant,

justement parce qu'au lieu de présenter une organisation logique, c'est-à-dire normalisée, il s'attache à créer de nouvelles liaisons. Il présente le flux de ses expériences tel qu'il le ressent, c'est-à-dire d'une façon beaucoup plus pulsionnelle et imaginative que rationnelle. Il ne s'attarde pas à une éthique qui chercherait l'ordre et la vérité de l'énoncé. Son expérience n'est ainsi ni restrictive ni réflexive, mais plutôt intensive, spontanée et spéculative. De fait, l'ensemble des signes arrangés en légende par le discours traitant de l'Espagne coloniale reste, dans le roman, continuellement susceptible d'une autre analyse, d'une autre histoire. Célestine utilise d'ailleurs l'analyse comme un moyen d'approcher singulièrement la façon dont s'organisent et s'orientent les événements:

Elle qui au milieu des événements tient à maintenir la distance de la narration, assumant la nécessité d'analyser, plus que les faits eux-mêmes, la manière dont les faits s'extériorisent et sont liés entre eux... (t.II: 364)

Elle cherche, derrière ce qui est déclaré et extériorisé, les pensées et les contenus latents. À partir d'expériences oniriques relatives à des événements s'étant produits essentiellement au cours des XV^e et XVI^e siècles, Célestine tente d'analyser les rêves des trois bâtards, dont Pollo, puisqu'ils sont en lien direct avec l'histoire qu'elle tente de comprendre; ils la mettent sur une scène différente qui est à même d'en illustrer et d'en éclairer de nouvelles dimensions. L'analyse du contenu manifeste des songes lui permet de remonter à des sources plus profondes et cachées de l'histoire qui se trouvent dans l'esprit du dormeur. Si l'analyse conduite par les personnages peut parfois prétendre à un délire, de nombreuses situations démontrent toutefois qu'elle correspond davantage à une enquête minutieuse sur le passé, soutenue par des éléments de fragmentation, d'introspection et d'inflation verbale qui cherchent à fouiller et déterrer des vocables cachés.

LECTURE DES PALIMPSESTES

C'est un point d'originalité du roman que d'avoir su intégrer la mémoire de la découverte des Amériques

en exposant le passé non plus à une synthèse ou à une reconstitution, mais à des entreprises de «dynamitages» et de fouilles mnésiques. La survivance et l'archéologie psychique que le passé engage composent ainsi une nouvelle conception de la mémoire cavée par une persistance des traces. Le roman propose l'idée que quelque chose se tapit infiniment sous ce qui est apparent et révélé. De fait, la difficulté à retrouver l'objet manquant (marquant), de l'avoir sur le bout de la langue comme d'autres l'ont sous les pieds, est sans cesse éprouvée par les personnages. Et à la différence de l'histoire qui est discours et connaissance, la mémoire, telle qu'elle est traitée par Fuentes, se dérobe toujours à une prise totalitaire, à une totale *compréhension*. Elle est un rappel de la défaillance du savoir pour des personnages qui, loin de maîtriser l'héritage duquel ils adviennent, s'y trouvent assujettis. Ne s'engageant pas sciemment dans une recherche du passé, c'est donc le passé qui vient les retrouver depuis leur rêve récurrent. De manière impromptue, car inspirée de la façon dont les pérégrins se déplacent dans le monde *abymé* du roman, les souvenirs s'avancent du fond de la mémoire ainsi que des ondins pris par la fantaisie de venir faire un tour tantôt chez l'un, tantôt chez l'autre. Les personnages eux-mêmes ne savent pas exactement d'où ils viennent, de quel temps, de quel fleuve ou de quel marais, de quel recoin de la mémoire ils émergent et refluent. Ils sont simplement remontés du fond de la vase, du fond d'une mémoire oublieuse. Leur mémoire est essentiellement affective. Elle est touchée par des pans douloureux du passé qui, comme dans le cas exemplaire de la petite Célestine, n'est pas le leur: «Les lèvres peintes, en revanche, lui apparaissaient comme une plaie, comme si en elles s'étaient retrouvés le temps de nouveau impitoyable, la douleur et l'humiliation» (t. I: 421). Le passé leur est imputé, transmis comme une charge. C'est ce qui amènera Célestine, dans le texte original, à s'exprimer sous le mode discursif de l'indirect libre. Elle parle, maintenant adolescente, à la vieille Célestine qui, «sans aucune mémoire, avait transmis toute son expérience et son savoir à l'autre» (t. II: 170), à elle.

Je me souviens de tout. J'ai vécu en pensant à toi, mère. Tu m'as laissé ta mémoire en même temps que tes baisers et tes caresses. J'ai grandi avec deux mémoires dans un seul corps. Et celle que tu m'as laissée était plus profonde que la mienne propre, car avec celle-là j'ai dû vivre en silence pendant vingt ans, mère, sans pouvoir parler avec quiconque de ce que je me remémorais.
(t. II: 165)

Aussi les propos de la petite Célestine, au sujet de cette mémoire vécue en silence qui l'a en quelque sorte temporisée, creusée, aident-ils à concevoir, voire à déchiffrer, les signes qui marquent ses lèvres et qui la distinguent singulièrement des autres personnages du roman. Par elle, la situation mnésique se précise, car, dans *Terra Nostra*, «la bouche est la mémoire» (t. II: 93), elle est ce qui pourrit sur les lèvres et résiste à l'effacement par des moyens cryptés. La mémoire espère son temps («tu sauras et tu diras ce que j'ai su et dit, je saurai et dirai, à *temps*, comme il me l'a dit, *fais-le à temps*» [t. II: 90]), de même qu'elle attend son protagoniste et son rêveur-interprète. La jeune fille attendait Pollo sur le pont, elle attendait que les trois frères («ils se rêvent tous les trois en même temps te dis-je, un rêve circulaire, infini» [t. II: 158]) rêvent d'elle, de son histoire. Ainsi, lorsque sa mère symbolique, qui aura été impuissante à agir sur le déroulement des événements, trahie par l'histoire, lui lègue ses «lèvres blessées», elle lui révèle également ceci: «je te transmets ma voix, je te transmets ma bouche, je te *transmets* mes *blessures*, ma mémoire est sur tes lèvres» (t. II: 89). Ce qui est *transmis* à la petite Célestine est une blessure, une souffrance encore vive qui n'a pas trouvé le moyen de cautériser; elle reste comme une plaie sur les lèvres. Cette transmission approfondit et *mine* complètement le personnage puisqu'elle traduit la situation d'une vieille dame au passé douloureux, dont le témoignage s'accompagne aussi d'une éclipse mnésique. La dame a effectivement atteint une telle lourdeur et profondeur de vécu et de souvenirs que nous pourrions dire, à la suite du documentaire *Sans soleil* de Chris Marker, qu'«une mémoire totale est aussi une mémoire anesthésiée». Célestine transmet ses souvenirs à la petite en se

vidant littéralement de sa mémoire, en la donnant complètement à l'autre qui s'en trouve assaillie et par là même *chargée*. Ce transfert mnésique renvoie également à la logique du temps passé œuvrant sur le territoire parisien abordée sous la figure d'un terrorisme temporel. L'amplitude du temps occupe l'espace du texte en allant jusqu'à désinvestir celui-ci de toute spécificité territoriale ou physique. L'histoire racontée dans *Terra Nostra* ne s'enracine pas dans une géographie, elle en tire tout au plus un motif exploité à des fins de transmission, de durée. Que ce soit par Célestine junior ou senior, Pollo, Ludovico ou encore Pedro, que ceux-ci se trouvent à Mexico, au Vietnam, en Italie, à Paris ou en Espagne, ce que l'ensemble des éléments poétiques exprime est la volonté de faire survivre le passé. En ce sens, la mémoire apparaît comme une faculté de transmission et de communication entre les temps et les personnages. La mise en évidence des aspects phénoménologique et empirique de la mémoire offre celle-ci comme une médiatrice du temps passé et du temps qui passe; la mémoire est du temps *passé* à l'autre. Elle est un incontestable don de temps dans le roman. Parmi les lectures que fait Ludovico dans la bibliothèque du Maestro Valerio Camillo, il trouve aussi, dans un livre «de Platon, les passages dans lesquels Socrate parle de la mémoire comme d'un don» (t.II: 113). La mémoire, comme l'exprime la relation particulière des deux Célestine dans le roman, est un legs: «je te *lègue* mes lèvres blessées, en elles ma mémoire [...]» (t.II: 89). Elle permet la survivance de souvenirs, de vies et d'histoires particulières, et ce, en dépit du fait qu'elle admette la perte. Car, dans *Terra Nostra*, révéler le passé généralement traumatisant équivaut aussi, comme l'exprime la situation de la vieille Célestine, à le léguer jusqu'à en perdre la mémoire. Cette transmission est hémorragique, elle circule certes, mais en vidant tour à tour le vaisseau mnésique qui l'innervait. Du coup, le traitement de la mémoire dans le roman permet d'induire un processus dynamique de transmission, de transmigration et de propagation. Son mouvement s'apparente à celui d'une épreuve de relais qui fait le pont entre ce qui a

déjà été tracé, se retrace et doit être ultimement tracé. Relative à du passé, la mémoire est surtout ce qui passe à travers le temps. Le rêveur, qu'il soit Pollo, Philippe ou Célestine, est le mandataire de ces déplacements temporels qui l'amènent à se mouvoir de manière diachronique dans le récit *abymé* de l'histoire. Il est un *dévalueur* de temps et de mondes en palimpsestes dont il cherche les rhizomes. Rêveur étymologique, fureteur d'origines? Quoi qu'il en soit, l'opération archéologique s'opère à son insu. Même s'il perçoit une étrangeté relative à son expérience, il n'a pourtant pas conscience de rêver. Et c'est en cela qu'il se distingue de l'historien, car il est tout à fait inconscient du temps manipulé. Sa fonction est quasi archéologique: il passe *à travers* le temps pour y *tomber* chaque fois un peu plus: «si le temps est un chasseur, en cet instant précis il me perça de sa flèche; blessé, je tombai» (t.I: 747).

Puisque le souvenir transmis renvoie à un passé de douleur, d'assimilation et d'indignation, il suscite chez son dépositaire une sensation de chute et d'affalement. Celui qui subit la mémoire de ce temps en reste blessé, stigmatisé. Tous les enfants qui peuplent et hantent le roman sont des apatrides et des orphelins d'une Muse crevée, morte en couches. Avec la colonisation, c'est tout un héritage, un temps, qui a été suspendu, voire supprimé. Quelque chose ensuite s'est poursuivi, mais toujours escorté par une charge insondable d'oubli et une recherche douloureuse du sens. Or, malgré la tentative de la petite Célestine de se frotter la bouche avec la main, «le réseau de cicatrices ne s'effaçait pas» (t.II: 85). De même que les frères bâtards ne peuvent se défaire des rêves qui hantent leur sommeil, dont certains sont «induits, d'autres partagés» (t.I: 232), Célestine vit avec une seconde mémoire indélébile en elle. En confiant avoir «grandi avec *deux mémoires* dans un seul corps» (t.II: 165), elle pose aussi les jalons d'une poétique de la mémoire qui suppose et supporte une cohabitation des mondes et des vécus. Mais, encore, pour revenir à cet extrait où elle parle à sa mère amnésique alors incapable de la reconnaître, ce qui retient l'attention est que l'adjonction d'une mémoire l'ayant laissée avec

deux bouches («une bouche devait prononcer les paroles de ce temps; l'autre celles d'un temps oublié» [t. I: 48]) l'a aussi creusée. Rappelons-nous qu'elle traduit son impression d'avoir été abandonnée avec une mémoire «plus profonde» que la sienne propre. Ainsi, la mère Célestine ne lui a pas seulement légué un «réseau de cicatrices» sur la bouche, elle lui a également transmis une relation personnelle et sentimentale avec un temps qui la précède et la dépasse. Représentée, la mémoire pourrait donc aisément se laisser esquisser par les contours d'un foyer hanté. Dès lors, elle ne serait pas le lieu d'un propre, mais constituerait plutôt un espace parcouru et franchi par un «savoir atavique» (t. I: 21) et de multiples transmissions.

Aussi les lèvres cryptées de Célestine, les rêves des frères identifiés par une croix de chair et les yeux crevés de Ludovico constituent-ils une réserve de mémoire et de mots: «Le rêveur a une autre vie: la veille. L'aveugle a d'autres yeux: la mémoire» (t. II: 136). Une trace, un reste du passé résiste continûment à l'effacement et vient plier la surface homogène des faits. Cette trace fait signe depuis le passé dont elle n'est jamais revenue, marquée par un retard et un obstacle. En effet, elle joue sur l'amplitude et sur la possibilité d'être représentée et *présentifiée*, c'est-à-dire d'être rendue à la présence. Ainsi, même si, dans le cas de Célestine, la mémoire peine à s'actualiser et à se verbaliser, elle reste néanmoins là, en pleine *surface*, sur ses lèvres. La mémoire silencieuse marque ses lèvres et rend visibles les traces du refoulement. Ses lèvres stigmatisées constituent un véritable symptôme. Car c'est à partir de ce qui reste du passé, de ses traces, que les narrateurs tenteront de rappeler et de rêver ce qui a *pu* se passer. De ce fait, nous pourrions résumer le projet et l'esthétique du roman par l'idée de «tumulte anachronique», mise en place par Jacques Rancière dans *Les Mots de l'histoire*: «seul parle celui qui parlerait. Et non pas, surtout pas, celui qui parlait. Le conditionnel – l'anti-imparfait – de la parole en réserve, de la parole au tombeau» (2000: 119). Tous aussi poreux les uns que les autres, les personnages sont constamment traversés et habités par une parole

du conditionnel et de l'anti-imparfait. Leur esprit constitue une loge pour tous les humiliés de l'histoire qui refluent à travers eux. Ils sont en quelque sorte les ventriloques d'une parole du tombeau et du désir. En eux, plusieurs événements du passé trouvent un espace de réfraction. Ou pour le dire autrement: dans *Terra Nostra*, le mort⁴ hante le vif et le rend cafouilleux. Car de même que le dit Barthes à propos de Michelet, il importe quelquefois de mettre en place un monde de représentation au sein duquel «les morts puissent se remettre à parler» (1965: 92), pour qu'enfin des mots gardés en suspens puissent trouver leur juste expression.

À plusieurs reprises dans le roman, les personnages se trouvent affectés et traversés par des réminiscences qui ne se réfèrent pas uniquement à leur seul champ d'expériences:

Dans la mémoire de ses ancêtres (je ne retins que ces images; elles s'infiltrèrent dans ma mémoire, déjà infiltrée par les souvenirs de mon père) défilaient comme des fantômes diurnes les cités pestilentielles, les guerres et les invasions [...]. (t. I: 209)

L'atavisme comme hypothèse de lecture du temps dans *Terra Nostra* évolue en parallèle avec l'exergue de Cernuda:

*Ardente, déguenillée, c'est elle, la marâtre
Originale. Dont tant, comme toi, sont
Douloureux et par elle dolents.*⁵

Cette *marâtre originale*, pour reprendre l'expression du poète espagnol, rend les personnages douloureux et dolents. Pérégrin confie oublier «parce que se souvenir est douloureux [et il peine ainsi à se] donner la force d'accepter la douleur de la mémoire» (t. I: 737). Symbole de la Mémoire, elle est une mauvaise mère qui transmet la douleur à ses fils en les plaçant dans une filiation du souvenir déçu et terrifiant («Je n'ai jamais très bien compris; seules me restèrent, comme je te le disais, certaines images qui toutes me parlaient de l'effondrement d'un monde» [t. I: 209]). De même, Ludovico est interpellé par la figure de Mnémosyne lors de ses lectures dans l'antre de Valerio:

Socrate parle de la mémoire comme d'un don : c'est la mère des Muses, et dans toute âme il y a une part de cire dans laquelle se grave l'empreinte de nos pensées et perceptions. (t. II: 113)

Il y aurait à se demander, à la suite de l'événement colonial, des tromperies fourbes, des guerres et des catastrophes qui sillonnent *Terra Nostra*, si le roman ne présente pas la mémoire comme une souvenance et une inscription de la marge (« Pollo observa avec fascination la calligraphie des lèvres qui venaient de lui parler » [t. I: 48]), de l'absence, voire de la fosse. Testament originaire et inscriptible, la mémoire fuentésienne, *ficelle* pérenne, s'offrirait alors comme un moyen de communication des diverses résistances et déceptions historiques à travers le temps. Communauté des morts, des disparus et des trahis, elle apparaît, sous ses atours cryptés de croix de chair entre les omoplates et de calligraphies sur les lèvres, comme une promesse en attente de son expression. Ce n'est qu'en attendant son tour, son accomplissement, que la mémoire *terra nostrienne* survit comme un stigmate sur les lèvres de la jeune fille et trouve à se symboliser dans le rêve. En espérant le moment opportun, Célestine, Ludovico, Pedro et les trois fils bâtards (les fils bâtards de la mémoire originaire?) rêvent. Ils rêvent du temps où leur rêve sera réalité et leur mémoire, histoire. Et c'est parce qu'elle est rêvée et qu'elle attend son réveil, qu'il est possible de penser que leur mémoire « évoquait des souvenirs très lointains⁶, comme un rêve [...] » (t. I: 343), souvenirs d'un originaire, pourrait dire Jung.

CONCLUSION

La mémoire a un statut particulier dans le roman de Fuentes. Elle est l'élément du réel qui compose l'apport référentiel du rêve mais qui, par les contingences et les mécanismes du procès onirique, se retrouve sans cesse déplacée vers un *possible*. Loin d'avoir tenté de *retracer* le passé à petits pas – sorte de mouvement récriminateur et débiteur à l'égard du passé davantage disposé à évoquer ce qui aurait *dû* être –, Fuentes a proposé une histoire de ce qui aurait *pu* être. La stratégie fuentésienne est investie d'un rapport singulier du rêve au temps. Elle s'amuse ainsi, partant du fait que le désir marque la mémoire et que le rêve « est un accomplissement de désir », à produire une histoire redevable autant du passé que du futur; éléments prégnants de l'actualité du sujet.

Nous avons vu que si le rêve engage le sujet vers son archive, vers sa tablette de cire, il lui donne aussi l'élan de son illusion: il le met en face de ses désirs et de ses conflits. Le sens du roman résiderait donc dans une recherche temporelle irréductible à l'événement passé, puisque polarisée aussi par tout type d'avènement. Le rêve permet d'évoquer des images, de passer d'une image à une autre par le biais d'une suture imaginaire. *A priori* dépourvue de liens, la structure temporelle du roman les acquiert grâce au rêve, qui permet de créer une logique en abîme entre le monde parisien du XX^e siècle et l'Espagne médiévale et, surtout, entre l'Espagne coloniale et l'Amérique décimée. Ce qui s'y discerne est l'idée matricielle d'un futur capable de retours sur le passé et d'un passé d'effets sur le futur; l'un révélant l'autre dans un infini ballet. Il y a ainsi une relation réversible entre ce qui a été présent (civilisation colombienne agressée et décimée) et ce qui le sera vraisemblablement. Et puisque c'est sur « les orifices du temps, durant les obscurs instants de vide où le passé tenta *d'imaginer* le futur » (t. I: 481) que s'élabore le roman, il a été possible de montrer que le rêve pouvait induire la mémoire.

NOTES

1. Je renverrai dorénavant à l'ouvrage de C. Fuentes en n'indiquant que le tome, suivi du numéro de page.
2. J. Rancière, 2000 : 67.
3. À ce propos, voir J. Altounian, 1990 et 2000.
4. Mort est celui dans *Terra Nostra* qui a disparu, celui dont la trace a été effacée à tel point qu'il faille aujourd'hui recourir à l'imagination pour lui ouvrir un espace dans le champ de représentation du passé.
5. Ardiente y andrajosa. Es ella, la madrastra / Original de tantos, como tú, dolidos/ es ella y por ella dolientes. / Cernuda, *Ser de Sansueña*.
6. Dans son essai sur Freud et Nietzsche, P.-L. Assoun note que le rêve constitue une expérience archaïque. Sur les bases de Nietzsche, qui affirme que « dans le rêve continue à s'exercer cette partie antique de l'humanité » (1980 : 194) et que « le rêve nous reporte dans de lointains états de la civilisation humaine et nous met en main un moyen de mieux les comprendre » (*ibid.*), Assoun conçoit le rêve comme un moyen régressif de voyager parmi les sédiments de la mémoire. « Le rêve, écrit-il, est un voyage de retour quotidien aux origines mentales de l'espèce, par le biais de la mémoire » (*ibid.* : 191). Fondamentalement, la notion d'archaïque dans le roman est investie d'un mobile d'exploration de la mémoire. Car il se trouve que c'est par le rêve que les personnages remontent aux souvenirs d'expériences à la fois antérieures à la découverte de l'Amérique et contemporaines.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALTOUNIAN, J. [1990] : *Ouvrez-moi seulement les chemins d'Arménie : un génocide aux déserts de l'inconscient*, Paris, Les Belles Lettres :
——— [2000] : *La Survivance : traduire le trauma collectif*, Paris, Gounod.
- ASSOUN, P.-L. [1980] : *Freud et Nietzsche*, Paris, P.U.F.
- BARTHES, R. [1965] : *Michelet par lui-même*, Paris, Seuil.
- FUENTES, C. [1979] : *Terra Nostra*, tomes I et II, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- MARKER, C. [1982] : *Sans soleil* (documentaire), Paris, Argos Films.
- RANCIÈRE, J. [2000] : *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil.

QUÊTE DES ORIGINES ET CINÉMA

À PROPOS DE *NOBODY'S BUSINESS* D'ALAN BERLINER¹

ROGER ODIN

Le recours à un média public pour régler une question privée est devenu, aujourd'hui, un véritable phénomène de société. La presse et la télévision fonctionnent comme «un grand confessionnal public», où chacun vient trouver une solution à ses problèmes en racontant ses «secrets d'alcôve»². De son côté, l'art se confond de plus en plus avec la vie³. Le cinéma n'est pas en reste dans ce mouvement: les films fondés sur des révélations intimes se multiplient, au point d'avoir quasiment donné naissance à un genre spécifique. Les pièges de ce type de communication ont souvent été dénoncés: encouragement au narcissisme, psychologisation de l'espace public, adhésion directe à l'affectif, absence de distance réflexive, production d'une relation fusionnelle conduisant au blocage de l'esprit critique⁴.

L'un des intérêts du film *Nobody's Business* (1996) d'Alan Berliner est de s'inscrire pleinement dans ce mouvement de l'intime, tout en évitant les dangers par une utilisation particulière de la médiation par le cinéma. Reconnu comme l'une des figures marquantes du cinéma indépendant américain actuel, Alan Berliner est un émigré de troisième génération: son grand-père a quitté Rîgrod (à l'époque en Russie, aujourd'hui en Pologne) pour les États-Unis au début du siècle. Dans *Nobody's Business*, Alan tente d'en savoir plus sur l'histoire de sa famille à travers un entretien musclé avec son père, Oscar Berliner.

Mon propos, ici, n'est pas de faire une analyse textuelle du film, mais de tenter de répondre aux deux questions suivantes: à travers quelles médiations le travail de mémoire s'effectue-t-il? à travers quelles médiations cette expérience est-elle transmise aux spectateurs?

LES MÉDIATIONS DE LA QUÊTE

Considérées en tant que telles, les médiations de la quête des origines ne ressortent pas de l'analyse de film; elles concernent Alan et Oscar Berliner en tant que personnes réelles. Toutefois, leur reconstruction est facilitée par le fait que *Nobody's Business* nous donne à voir le film en train de se faire. Certes, il convient de ne pas être dupe: ce que l'on voit, c'est bien un film (le film du film en train de

se faire), mais on peut prendre ce film comme une série d'indices sur le travail de mémoire effectué par Alan et son père.

Les médiations cinématographiques

Ce qui est visé ici, c'est le rôle du cinéma comme adjuvant pour lancer la quête. Il est clair, en effet, que le cinéma a servi de médiateur à Alan Berliner pour se donner le courage de partir en quête de ses origines, une quête dont il ressentait profondément la nécessité pour construire son identité («Je dois le faire, j'ai besoin de le faire», dit-il à son père en tout début de film), mais qu'il n'aurait très certainement pas mené à bien sans cette stimulation. Pour Alan, la médiation cinématographique est une médiation *constitutive* : elle lui permet de se constituer en Sujet de la quête des origines. Faire du cinéma, c'est entrer en relation avec l'autre, avec les spectateurs potentiels auxquels il destine le film ; du coup, la quête prend sens, car c'est toujours par rapport à l'autre que l'on se reconstruit. Pour Alan Berliner, faire du cinéma est une sorte de cure psychanalytique.

Significativement, tous les films d'Alan Berliner tournent d'une façon ou d'une autre autour de cette question de l'origine ou de l'identité. Dans *Family Album* (1986), il réunit une vaste collection de films de famille tirés de 1920 à 1950 et montre le décalage qui existe entre ce que donnent à voir les images (une vision toujours euphorique de la famille) et les récits authentiques des individus concernés. Dans *Intimate Stranger* (1991), il explore la vie de son grand-père maternel, Joseph Cassuto, un Juif palestinien élevé en Égypte et passionné par le Japon. Quant à ses dernières productions, elles portent sur le nom propre (voir son installation à la Andersen Window Gallery : *The Language of Names*) et plus particulièrement sur son nom : Berliner (voir son film *The Sweetest Sound*, 2001).

La question se pose très différemment pour le père. C'est que celui-ci n'a pas de problèmes identitaires à résoudre, ou du moins qu'il n'en a plus, car il les a déjà réglés : il se considère désormais comme un Américain. Le cinéma ne saurait donc jouer pour lui un rôle de médiation constitutive ; bien au contraire, il

vit la quête entreprise par son fils, par le biais du film, comme une menace qui vient remettre en cause cette identité qu'il a eu tant de difficultés à reconstruire (d'où sa réaction très défensive ; je reviendrai sur ce point). Pourtant, le cinéma joue aussi un rôle de médiateur pour le père, mais il n'opère pas le même type de médiation et ce n'est pas la même facette du cinéma qui est mobilisée. On peut ici parler de médiation *paternelle* : en se soumettant au désir d'Alan de faire un film, Oscar a le sentiment de jouer pleinement son rôle de père ; le cinéma est, pour lui, ce qui va permettre à son fils de se réaliser comme Sujet. On notera que, dans cette médiation, le cinéma intervient non en tant que moyen d'expression, mais en tant que moyen de réussite personnelle et professionnelle. Encore faut-il noter le mode particulier de cette intervention : tout au long du film, le père ne cesse de répéter que le film tourné par son fils sera un échec total, qu'il n'intéressera personne et que faire du cinéma n'est pas un vrai métier (il le redira encore à la toute fin du film), mais il est évident que ces proclamations péremptoires ne sont que des dénégations qui traduisent une obsession profonde : celle de voir son fils réussir dans la vie, s'affirmer comme Sujet. Il sait bien que le cinéma peut lui donner cette chance. Et cela l'a poussé à accepter de se prêter au jeu malgré ses réticences.

Médiations informatives, performatives, énonciatives

Pour parvenir à son objectif de retrouver la mémoire de sa famille, Alan a besoin de documents susceptibles de nourrir sa reconstruction du passé, c'est-à-dire de médiateurs *informatifs*. Le film nous donne ainsi à voir des papiers d'identité, une carte géographique situant le village d'origine du père, des gravures montrant ce qu'était la vie en Russie au temps de son grand-père, d'anciennes photographies et des films de famille. Avec ce dernier type de documents, on retrouve le cinéma comme médiateur, mais c'est encore une autre facette du cinéma qui est convoquée : le cinéma comme médiateur *technique*, comme appareil à capter le réel et à stocker les images du monde. Ces médiations informatives fournissent

un certain nombre d'informations sur l'histoire de la famille Berliner, mais leur apport reste factuel. On est là dans la « mémoire archivale », une mémoire qui « n'est au mieux qu'un aide-mémoire »⁵. Pour que ces médiateurs jouent véritablement un rôle dans la constitution du Sujet identitaire, ils doivent être repris dans un travail de lecture capable de leur faire produire du sens par rapport à la vie des sujets concernés (j'ai proposé ailleurs d'appeler « mode de lecture privé » ce mode de production de sens)⁶.

C'est pourquoi Alan utilise ces documents pour faire réagir son père. On peut alors parler de médiation *performative*. Plus précisément, les documents ont pour fonction de conduire le père à se souvenir. On notera que cette façon de faire généralise ce qui se passe lors de la projection d'un film de famille: au moment du visionnement, les images du film n'ont pas tant pour fonction d'apporter des informations (les événements sont connus des membres de la famille qui regardent le film puisqu'ils les ont vécus) que de stimuler la mémoire. Le dispositif utilisé par Alan, dans *Nobody's Business*, est très proche d'une séance de projection de film de famille, simplement Alan ne donne pas seulement à voir à son père de tels films, mais aussi d'autres éléments qui jouent le même rôle de stimulation.

Ces médiations performatives cherchent, enfin, à provoquer des médiations *énonciatives*. En effet, l'objectif visé n'est pas seulement que le père se souvienne, mais qu'il accepte de raconter et de se raconter devant la caméra. Or, ce que le film nous donne à voir, c'est le blocage de cette médiation: le père refuse de s'exprimer. On assiste même à une sorte d'inversion des rôles: c'est le fils qui introduit le père à ses grands-parents, qui lui donne des informations sur son village natal, qui fait le travail de mémoire. Une des grandes trouvailles du film est d'avoir fait de ce blocage, qui aurait pu mettre le film en péril, l'un des moteurs essentiels du film. Le père ne nous apprendra certes pas grand-chose sur la famille Berliner, mais son refus livrera, en fin de compte, beaucoup plus que tout ce qu'il aurait pu raconter.

La médiation refus

On peut voir, dans le refus d'énoncer du père, un positionnement caractéristique de la relation à la mémoire dans un contexte d'immigration de seconde génération. Après tous les efforts faits par les immigrés de première génération pour s'intégrer dans le pays d'accueil, les immigrés de seconde génération veulent se sentir intégrés, et donc oublient leurs origines. Il est significatif que les oncles interviewés par Alan témoignent de cette même volonté d'effacement de l'histoire antérieure que le père. Lorsque Alan leur demande: « d'où viennent vos ancêtres? », ils avouent qu'ils n'en ont pas la moindre idée ou sinon une idée très vague (« de l'autre côté »), reconnaissent que leurs parents ne leur en ont jamais parlé, qu'ils n'ont jamais rien demandé et même qu'ils ne se sont jamais posé la question. Inversement, chez les immigrés de troisième génération, la question des origines fait retour de façon très forte. C'est le cas avec Alan. Ce phénomène général est sans doute encore plus marqué chez les immigrants aux États-Unis: le père d'Alan, en effet, est né à une époque où, aux États-Unis, l'oubli des origines était quasiment requis pour s'intégrer (c'était une politique délibérée); or, aujourd'hui, ce n'est plus vraiment le cas, surtout dans le milieu artistique⁷: la mixité ethnique y est plutôt bien vue, et afficher sa volonté de faire retour sur ses origines devient donc une façon d'être mieux reconnu (c'est ce qui se passe, d'ailleurs, pour Alan Berliner avec ses films).

Mais, pour Oscar Berliner, et le film nous le montre, le refus de faire retour sur ses origines est bien davantage que le résultat de déterminations générationnelles: il s'agit véritablement d'une position philosophique personnelle liée à une certaine conception de la vie en société. De fait, le père a une position proche de celle de Richard Sennet dans *Les Tyrannies de l'intimité*. Il pense qu'il n'a pas à communiquer publiquement sur l'axe de l'intime et refuse d'étaler au grand jour ses problèmes personnels. Quand Alan lui fait le coup des sentiments, par exemple en lui lisant une lettre très émouvante où son grand-père raconte les espoirs qu'il mettait dans son fils et lui demande: « cela ne te donne

pas la chair de poule?», le père répond tout net: «je m'en fiche». Tout au long du film, Oscar Berliner réclame le droit d'en rester à son rôle social de père. À plusieurs reprises, il sort d'ailleurs de la position d'interviewé, qu'Alan l'a contraint d'accepter, pour faire la morale à son fils («Écoute-moi bien, je suis ton père, et je te dis ce que je pense...»); et quand le fils va trop loin et le pousse dans ses retranchements, il se révolte («Je suis ton père, pas ton copain, tu me dois le respect») et menace de quitter l'entretien.

Cette façon de réagir manifeste ce qu'on peut appeler la médiation *refus* (refus du lien communautaire, de faire retour sur le passé, de parler de soi), une médiation qui est à sa manière une médiation constitutive: non une médiation constitutive du Sujet de la quête des origines puisque, précisément, cette médiation repose sur le refus de cette quête, mais une médiation constitutive du Sujet identitaire: c'est cette médiation *refus* qui a permis au père de s'en sortir comme immigré, de se considérer comme américain et donc de se reconstruire comme Sujet.

La médiation lien

Alan, à l'inverse, a un besoin éperdu de médiation *lien*. Pour lui, la constitution de son identité passe, de toute évidence, par la médiation des spectateurs: «tu vas être vu par des millions de spectateurs, tu devrais être fier», dit-il à son père. En dernier ressort, ce sont les spectateurs qui valideront sa quête en allant voir le film. Tout le film témoigne de ce besoin éperdu de liens de la part d'Alan. C'est ce besoin qui pousse Alan à faire la généalogie de sa famille et à tenter d'établir des relations avec l'ensemble des membres vivants (au cours du film, Alan va d'ailleurs découvrir une nouvelle branche de sa famille). À l'inverse de son père pour qui «on est lié par les hasards de la naissance», mais qui pense que «l'on n'a rien à partager», Alan pense qu'«on partage tous quelque chose» et il entend bien faire changer son père d'avis sur ce point.

Dans un discours très curieux, il tente ainsi de démontrer à son père, arbre généalogique à l'appui –

une sorte d'arbre généalogique mondial, Alan parle de «*human family tree*»⁸ –, que si l'on remonte de quelques générations, nous sommes tous parents et cela, quelles que soient notre couleur ou notre race. Bien évidemment, le père trouve ce discours totalement délirant. Mais Alan, lui, a besoin de cette médiation par la *communauté des humains* (la communauté des humains conçue comme une grande famille: «*a broad human family*»⁹) pour constituer son identité.

Il est remarquable qu'Alan enchaîne aussitôt ce discours généalogique avec une réflexion sur l'holocauste: sur des images de trains tirées en noir et blanc, il fait remarquer à son père qu'il y a sans doute eu, dans sa famille, des parents qui sont morts dans les camps. Si le père déclare compatir, on voit néanmoins qu'il a refoulé cette question. Mais pour un fils de Juif immigré comme Alan, surtout à une époque où la question juive fait retour, celle-ci ne saurait être évitée. Pourtant, Alan ne se réclame pas tant d'une médiation par la communauté juive que d'une médiation par la communauté des humains; seule une telle communauté peut, en effet, pour lui, jouer le rôle de médiateur et garantir son identité: après le traumatisme de la Shoah, Alan a besoin de sentir qu'il est accepté par la famille universelle pour donner sens à son *Je*, c'est-à-dire pour prendre, par une médiation réflexive, la distance suffisante par rapport à ce *Je* et ainsi renaître à Soi¹⁰.

LES MÉDIATIONS SPECTATORIELLES

Je parle de médiations *spectatorielles* pour désigner le travail opéré par *Nobody's Business* envers le spectateur. Les médiations *spectatorielles* sont des médiations *filmiques*: elles s'effectuent par l'intermédiaire du texte filmique. Ce texte fonctionne comme un opérateur d'actes de langage visant à positionner le spectateur pour le conduire à réagir à ce que le film lui donne à voir et à entendre. Même si les noms propres sont les mêmes, cette fois-ci ce ne sont plus les personnes réelles, Alan et Oscar, qui sont concernées, mais les personnages tels que le spectateur les voit dans le film. Toutefois, en se fondant sur l'homonymie entre le réalisateur du film et le

personnage qu'il entend dans le film, le spectateur construit Alan Berliner en énonciateur réel du film, c'est-à-dire en un énonciateur qu'il considère comme appartenant au même monde que lui et auquel il se sent le droit de poser des questions (en termes d'identité et de vérité)¹¹. Cette construction signe la confusion entre personnage et personne. Du coup, Oscar est lui-même considéré en tant que personne réelle (et non en tant que personnage) et le spectateur se sent lui-même visé en tant que personne réelle. On reconnaît là la confusion caractéristique de la lecture des documentaires à la première personne dans lesquels le réalisateur se confond avec l'énonciateur¹².

Une médiation discursive

Loin de nous faire entrer dans le monde d'Oscar et d'Alan Berliner pour nous faire participer à leur vie, *Nobody's Business* nous introduit d'emblée dans un espace abstrait. Le père est filmé sur fond noir et en gros plan, ce qui accentue la décontextualisation, et si l'on entend Alan, on ne le voit pas. Les autres images interviennent en relation directe avec la discussion entre les deux hommes non pour nous la montrer, mais pour l'illustrer ou la commenter. Le film se présente ainsi comme une suite hétérogène d'images de contenus et de traitements extrêmement différents. Par exemple, le début du film nous donne à voir successivement: des plans de photographes et de reporters attendant une vedette (pendant qu'Oscar explique qu'il n'est qu'un «type ordinaire» et qu'il n'y a pas de quoi faire un film avec ça), des plans de combat de boxe (qui symbolisent l'affrontement entre le père et le fils), une image d'Oscar Berliner incrustée dans un plan montrant une foule qui s'agite en *pixillation* (sur un dialogue où le père explique à Alan qu'il y a une foule d'immigrés comme lui, alors qu'Alan tente de lui démontrer qu'ils ont tous une histoire particulière et qu'ils veulent connaître la sienne), etc. De telles images valent non par ce qu'elles représentent, mais par ce qu'elles signifient: avec *Nobody's Business*, on est dans l'espace du *discours* (versus l'espace diégétique). La médiation filmique est ici une médiation *discursive* (versus narrative).

L'intérêt de ce type de médiation est de produire une distance entre le spectateur et le représenté, et ainsi de bloquer toute relation sur le mode de l'authenticité¹³. Plus précisément, la médiation discursive nous fait entrer dans une relation de Sujet à Sujet (voir la confusion personnage-personne) et nous conduit donc à considérer que ce n'est pas le réel qui nous est donné à voir, mais un discours tenu par l'auteur du film qui nous est transmis.

Une médiation dynamique

Alan ne se contente pas de nous communiquer les informations qu'il a réunies sur le passé de sa famille, il nous entraîne dans le mouvement *questionnant* de sa quête de mémoire, une quête qui se confond avec la réalisation de *Nobody's Business*.

On assiste ainsi à la mise en place du père face à la caméra: il jure, pestant d'avoir accepté de se prêter à cet entretien. Nous voyons ensuite Alan ouvrir les grands tiroirs dans lesquels se trouvent archivés les documents sur les familles à la Bibliothèque de l'Histoire de familles de Salt Lake City; puis nous l'entendons poser des questions à son père à partir de ces documents. Un plan, qui revient à plusieurs reprises, apparaît ici comme une véritable métaphore du cinéma en tant qu'instrument de recherche mémorielle: il s'agit d'un gros plan de la main d'Alan tournant la manivelle du lecteur de micro-films comme une manivelle d'un projecteur de cinéma. Ce plan sert à lancer les images qui suivent et à nous faire entrer de façon dynamique dans le travail de la mémoire.

La façon dont sont filmés les documents eux-mêmes est remarquable à cet égard: jamais ils ne nous sont présentés dans leur ensemble en plan statique. Au contraire, le cadrage isole des mots en gros plan, les faisant défiler sur l'écran à grande vitesse, de telle sorte qu'ils semblent eux-mêmes accomplir un parcours; le film prend ainsi au pied de la lettre la notion d'«écriture migrante». Plus généralement, le film fait se succéder des images d'origines et de natures diverses (photographies, illustrations, cartes, documents écrits, films de famille, plans du père),

rendant sensible le mouvement d'importation d'images dans le discours, et donc le travail de la mémoire et de la quête qui fait feu de tout bois pour reconstruire le passé¹⁴.

Une médiation dialogique et tensive

Mais *Nobody's Business* n'est pas seulement un film du *Je* qui ne nous communiquerait que le point de vue d'Alan; c'est un film qui fonctionne sur le face à face de deux *Je*.

Nobody's Business est fondé sur une conversation entre Alan et son père. Plus exactement, le film nous fait assister à une tentative d'interview de son père par Alan. On connaît les différences entre conversation et interview: si la conversation est erratique, l'interview est finalisée (d'emblée Alan en fixe le programme: «Je veux tout savoir sur toi et ma famille»); si la conversation est un échange entre ceux qui conversent, l'interview est un échange destiné à un public (le père en a bien conscience: «Je te dirai ça entre toi et moi», répond-il à Alan, à un moment où celui-ci tente de l'interroger sur sa vie conjugale); enfin, si la conversation est partagée, l'interview est dissymétrique: Alan pose les questions, c'est lui qui a l'initiative.

Toutefois, il apparaît très rapidement que la dissymétrie ne fonctionne pas toujours au bénéfice d'Alan, car le père ne se laisse pas réduire à la position d'interviewé. S'il est *coopératif* (il accepte l'interview), il est souvent non *collaboratif*¹⁵ et même *polémique*. Dès le début du film, le désaccord éclate entre le père et le fils à propos d'une photographie montrant Oscar jeune devant un micro: Alan voudrait faire dire à son père qu'il est en train de chanter, mais celui-ci affirme avec force qu'il était seulement face au micro pour la photographie («*just posing*»). On passe ainsi de l'interview au duel verbal, un duel d'ailleurs non dépourvu d'humour, signe de la distance que les deux sujets sont capables de prendre par rapport à leurs positions respectives. La métaphore de la boxe, filée tout au long du film tant dans l'image que dans le son (on entend la cloche qui sonne le début et la fin des *rounds*), manifeste dans la relation au spectateur cette

distance humoristique tout en rendant compte de la relation conflictuelle entre les deux sujets.

Le dispositif, à travers lequel ce duel nous est donné à voir, vise à nous rendre sensible cette structure énonciative à double point de vue: si le film est tourné du point de vue du fils, c'est le père que l'on voit à l'écran; de face, il nous regarde les yeux dans les yeux et semble s'adresser à nous quand il parle à son fils. Nous sommes, de la sorte, conduits à adopter un double positionnement: celui de destinataires du discours d'Alan et celui de destinataires du discours du père. Loin de fonctionner à la médiation *fusionnelle*, *Nobody's Business* fonctionne à la médiation *tensive*. Pris en tenaille, nous nous trouvons délogés de notre confortable position spectatorielle pour être contraints d'agir en arbitre entre Alan et son père, du moins de nous poser des questions sur la vérité de ce que chacun d'eux énonce.

Une médiation réflexive

Une blague juive racontée par le père en ouverture du film fait voir l'enjeu essentiel du débat entre Alan et son père:

C'est l'histoire d'un homme qui va voir un peintre et lui demande de faire une peinture le représentant. Le peintre lui explique qu'il y a deux types de peintures: les paysages et les portraits.

- *Quel est le moins cher? demande l'homme.*
- *Le paysage, répond le peintre.*
- *Alors, faites un paysage de moi, conclut l'homme.*

En dehors de la question d'argent (petit jeu d'autodérision avec le stéréotype du Juif), l'opposition portrait *versus* paysage pose tout le dilemme du film: si Alan voudrait faire le portrait de son père – le portrait ambitionne de révéler l'intime, l'âme du sujet –, le père, lui, conformément à sa position sur la communication de l'intime, préférerait être montré comme un paysage, de façon plus extérieure. Entre ces deux positions, le film ne choisit pas. Dans un entretien sur le film, Alan fait remarquer que si la boxe est un jeu avec un vainqueur et un vaincu, il n'y a jamais de *knock-out* dans le film: aucun des deux

sujets ne l'emporte sur l'autre¹⁶. Une fois le film terminé, même si Alan s'est ingénié à nous montrer que sa façon de voir est la bonne, la question n'est pas tranchée: le père ne s'est pas laissé convaincre, il n'a pas changé d'avis. Il nous met même explicitement en cause lorsqu'il prédit qu'un tel film n'intéressera pas les spectateurs. Donnerons-nous raison au père ou à Alan? À nous de nous faire notre opinion, de prendre parti. La médiation filmique se fait ici *réflexive*.

La grande originalité du film d'Alan Berliner, par rapport à la multitude de productions relevant du cinéma de l'intimité, est de prendre l'intimité à la fois comme *sujet* (les médiations de la quête) et comme *propos* (les médiations spectatoriennes). Certes, *Nobody's Business* nous parle de problèmes intimes et nous fait participer au travail de mémoire et à la quête d'Alan concernant son père et sa famille, mais, en même temps, il nous place au centre d'un débat sur l'intérêt et les enjeux de cette quête ainsi que sur la légitimité de la médiation publique dans ce genre de recherche. C'est autour de ces questions que tourne le conflit entre le père et le fils, et ce sont ces questions que nous sommes conduits à nous poser. Il y a dans les discussions, entre Alan et son père, assez de questions familières pour qu'elles servent de tremplin à un retour sur nous-mêmes et, plus généralement, à un retour sur ce qui se passe dans la société dans laquelle nous vivons, en particulier dans les relations entre espace public et espace privé. Loin de bloquer la réflexion, *Nobody's Business* la stimule, sans compter que cet affrontement, doublé de complicité, entre un père et un fils, est de bout en bout jubilatoire.

NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre du programme mis sur pied par la Maison des Sciences de l'Homme sur « Les Européens dans le cinéma américain ». Il prolonge une réflexion commencée lors du premier colloque du programme à Paris, en décembre 2000, sur la notion de film d'émigré (qu'est-ce qu'un film d'émigré? à quoi un spectateur reconnaît-il qu'il a affaire à un film d'émigré?) et poursuivie lors d'un second colloque à Los Angeles, en mars 2002, à propos d'un problème plus précis: comment un cinéaste peut-il faire partager son sentiment d'exil au spectateur?
2. D. Melh, 1996.
3. Sur cette question, voir R. Shusterman, 1992.
4. Sur ces questions, voir les travaux de C. Lash, 1980; R. Sennet, 1979; H. Arendt, 1988; G. Lipovetsky, 1984 et 1992.
5. R. Robin, 2003: 387
6. Voir R. Odin, 2000b: 65.
7. Sur ce point, voir A. Horton, cité par O. Levy, 2002: 88.
8. Dans Cuevas et Muguero, 2002: 156.
9. *Ibid.*: 157.
10. P. Ricœur, 1996: 30.
11. À ce sujet, voir R. Odin, 2000.
12. Sur ce point, voir R. Odin, 1994.
13. Sur la relation d'authenticité, voir la conclusion de R. Odin (2000: 163-167).
14. Dans son mémoire déjà cité, O. Levy pointe ces figures comme rendant compte de la part « en train de se faire de la mémoire » (2002: 12).
15. Sur cette distinction, voir H. Parret, 1999: 39.
16. Cité dans Cuevas et Muguero, 2002: 154.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARENDET, H. [1988]: *Condition de l'homme moderne*, Paris, Presses Pocket.
- CUEVAS, E. et C. MUGUIRO (sous la dir. de) [2002]: *El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner/ The Man without the Movie Camera: The Cinema of Alan Berliner*, Madrid, Ed. Internacionales Universitarias.
- HORTON, A. [1999]: « Face to Face with the Past (part II). Alan Berliner's *Nobody Business* », *Central Europe Review*, n° 23, mars [www.ce-review.org].
- LASH, C. [1980]: *Le Complexe de Narcisse*, Paris, Robert Laffont.
- LEVY, O. [2002]: *Petite Fabrique de la mémoire: à propos du « gefilte film »*, mémoire de maîtrise soutenu dans le cadre de l'IRCAV, Université de Paris 3, octobre.
- LIPOVETSKY, G. [1984]: *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard;
- [1992]: *Le Crépuscule du devoir*, Paris, Gallimard.
- MELH, D. [(1966) 1996]: *La Télévision de l'intimité*, Paris, Seuil.
- METZ, C. [1971]: *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse.
- ODIN, R. [1994]: « Le documentaire intérieur. Jeu du JE et mise en phase dans *Lettres d'amour en Somalie*, de Frédéric Mitterrand », *CiNéMAS*, vol. 4, n° 2, hiver, 83-100;
- [1995]: *Le Film de famille, usage public, usage privé*, Paris, Méridiens Klincksieck;
- [2000a]: *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck;
- [2000b]: « La question du public, approche sémio-pragmatique », *Réseaux, « Cinéma et réception »*, vol. 18, n° 99.
- RICŒUR, P. [1996]: *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- ROBIN, R. [2003]: *La Mémoire saturée*, Paris, Stock.
- PARRET, H. [1999]: *L'Esthétique de la communication. L'au-delà de la pragmatique*, Bruxelles, OUSIA.
- SENNETT, R. [1979]: *Les Tyrannies de l'intimité*, Paris, Seuil (éd. originale: *The Fall of Public Man*, 1974).
- SHUSTERMAN, R. [(1991)1992]: *L'Art à l'état vif*, Paris, Minuit.

Hors dossier

DES IMAGES D'UTOPIE(S) AUX STYLÈMES DE LA PENSÉE UTOPIQUE POUR UNE LECTURE NON DOGMATIQUE DES UTOPIES

ALAIN RABATEL

Au lieu d'être enchaînés dans un ordre démonstratif, les traits qui composent la Cité [Amaurote] sont révélés au cours d'une sorte de visite guidée. La politique entre dans le narratif. C'est au lecteur de faire le lien entre tout ce qui est donné à voir. (P.-F. Moreau, 1982: 18)

Les souvenirs les plus saillants des utopies sont, le plus souvent, des descriptions, telles celles de la ville d'Amaurote ou de l'Abbaye de Thélème, ou des plans, à l'instar de ceux que C. N. Ledoux réalisa pour les Salines royales d'Arc-et-Senans: au sens figuré ou au sens propre, il nous reste en mémoire des clichés ou des images *statiques*, le plus souvent *déshistoricisés* (en un sens que l'on précisera), ce qui n'est pas sans effet sur l'interprétation induite des utopies. Pourquoi, s'intéressant aux représentations de l'utopie, mettre en regard le dessin de l'île d'Utopie, en frontispice de l'édition originale de *L'Utopie* de Thomas More, et la planche 16 de *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*¹, que Ledoux consacre au plan d'Arc-et-Senans? En première analyse, ces deux images, de genres et d'époques différents, ne semblent pas relever de la même problématique. Néanmoins, l'appartenance de Ledoux aux «architectes de la liberté» n'est pas seulement le résultat d'une relecture *a posteriori* de l'histoire: en publiant son ouvrage, Ledoux théorise sa pratique en lui assignant une portée si ambitieuse qu'il est légitime de l'appréhender sous l'angle de la visée utopique. Ainsi, au-delà des différences, se dégagent un certain nombre de points communs de nature à éclairer des tensions similaires, à travers des mises en scène énonciatives variées. Ces images

d'utopie(s)², confrontées avec le texte qui les accompagne, fonctionnent comme des analogons de tensions internes à la pensée et au projet utopiques. Ces tensions dégagent des stylèmes qui méritent d'être appréhendés dans une saisie globale, puisqu'ils font système. C'est à ce prix que peut émerger un usage théorique et pratique anti-dogmatique de l'utopie, fidèle à la visée émancipatrice originelle.

I. Le rapport texte/image sous l'angle de la mise en scène énonciative

Le rapport texte/image est en général tout sauf simple, même si l'auteur du texte et des images renvoie à une seule et même personne. En effet, même dans ce cas de figure idéal, il est toujours possible que naissent des contradictions entre contenus propositionnels dénotés ou connotés, ou que se manifestent des distorsions entre le locuteur et les diverses images d'énonciateurs qui lui coréfèrent: c'est d'ailleurs ce qui se passe aussi bien avec More qu'avec Ledoux. La situation est encore plus compliquée dans le cas où l'auteur de l'image n'est pas celui du texte. On peut néanmoins postuler que, même si les auteurs du texte et du dessin ne sont pas physiquement les mêmes personnes, cela n'empêche pas un examen conjoint des textes et des images, dans la mesure où les deux énonciateurs qui renvoient à des sujets parlants différents se réfèrent, en définitive, à un même projet, à des valeurs identiques, dans le cadre d'une Formation Discursive déterminée³. Certes, le fait que des individus différents, se réclamant d'une même idéologie, participent à l'illustration du texte multiplie potentiellement les points de vue et distorsions sur le texte,

mais, comme on va le vérifier, un locuteur unique n'est pas à l'abri de telles distorsions, puisque son discours peut contenir des énonciateurs différents.

La place et la fonction réciproque des deux systèmes sémiotiques ne sont pas sans effet sur la construction de la figure de l'énonciateur et sur les conséquences qui en découlent en matière d'interprétation. Nous nous intéressons d'abord à Ledoux, car les rapports texte/image y sont plus immédiatement perceptibles que chez More, et nous aideront, par contraste, à appréhender la spécificité du rapport texte/image dans *L'Utopie*. Les résultats de ces rapports texte/image, sur le plan énonciatif, serviront ultérieurement de base à une analyse herméneutique de ces rapports, pour laquelle nous convoquerons les concepts d'*icône* et d'*indice* chez Peirce et d'*exemplification* chez Goodman.

I.1 *La construction du sur-énonciateur dans L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*

Chez Ledoux, les planches sont le plus souvent insérées après le texte (plus rarement avant), lequel fait expressément référence aux dessins, au point qu'on ne pourrait les supprimer sans que tout l'ouvrage tombe à l'eau. Le trajet traditionnel va de manière significative du texte de Ledoux vers les planches reproduisant les dessins et plans de l'architecte, le texte se présentant comme l'explication progressive d'une pensée condensée dans les plans, si forte qu'elle a besoin d'être dépliée par son créateur/exécutif. Paraphrasant Balzac, on dira que tout le texte explique le dessin, comme le dessin implique le texte⁴. Cette mise en scène énonciative renvoie à la vision holistique du projet utopique de Ledoux, en ce sens que, de la même manière que la signification est de part en part contrôlée, dirigée, univoque, les principes d'organisation sociale (et politique⁵) sont donnés, unilatéraux, et non négociables (à tout le moins non négociés). Ce rapport unidirectionnel du texte vers le dessin construit la figure d'un sur-énonciateur⁶ (subsumant les énonciateurs du texte et du dessin) manifestant un souci constant de maîtriser la signification du dessin et les interprétations légitimes.

I.2 *Les contradictions des co-énonciateurs du dessin et de l'avant-texte de L'Utopie*

Rien de tel chez More, sur le plan factuel du moins. D'abord parce que la gravure reproduit en frontispice *un seul* dessin auquel les Livres I et II ne font pas référence.

Ensuite parce que le dessin est une illustration intrinsèquement ambiguë, laquelle entretient, de surcroît, des relations paradoxales avec un avant-texte lui-même mystérieux (composé d'alphabets utopien et latin, d'un texte utopien et de sa traduction, et d'un quatrain latin) :

a) L'alphabet utopien paraît authentique puisque chaque lettre a son correspondant latin, ce qui garantit la vérité de l'alphabet source (et celle de l'œuvre de More). Hélas, cette première impression est bien vite contredite par la correspondance incongrue entre le delta et le M, le lambda et le O, et par la relation spéculaire qu'entretiennent maints caractères : les équivalents du «b» et du «c», du «d» et du «e», du «g» et du «h», du «i» et du «j», du «n» et du «o», du «p» et du «q», du «v» et du «x». Tout cela plaide au contraire pour une création ludique, de toutes pièces, et amène à considérer rétrospectivement les lettres inconnues, ou proches des caractères orientaux, comme des inventions de More.

b) Cette contradiction se prolonge dans le texte qui fait suite : on pourrait penser que la langue des Utopiens est compréhensible, puisque le texte en vernaculaire utopien est associé à sa traduction : hélas, la traduction est un mélange de racines grecques et de persan⁷ aux effets exotiques et mystérieux, allant dans le sens d'une mystification de lettrés (annoncée par la combinaison de caractères fantaisistes et réels), à l'égal des jeux familiers à More et à ses amis humanistes (on pense à Erasme, tout particulièrement).

c) Enfin, sous le texte en «vernaculaire», le lecteur peut lire un quatrain... en latin, dans lequel il est dit :

Utopus, mon souverain, m'a transformé en île, moi qui jadis n'étais point une île. / Seule de toutes les contrées, sans le secours de la philosophie abstraite, / J'ai représenté pour les mortels la cité philosophique. / De bonne grâce, je partage mes bienfaits avec d'autres; volontiers, j'adopte des autres ce qu'ils ont de mieux. (Sargent et Schaer, 2000 : 114)

Ce quatrain mentionne des données qui sont parfois contradictoires, à en juger d'après les inférences qu'elles autorisent. D'abord, les vers 2 et 3 adoptent explicitement une posture polémique : par un coup de force initial, More revendique pour *L'Utopie* le statut d'une expérience concrète, parfaite, comme l'indique la valeur typisante du défini, dans le syntagme «la cité philosophique»⁸. Or cette revendication de sérieux est contredite par la mise en scène énonciative, puisque l'île d'Utopie parle, à l'instar des personnages de romans ! Ensuite, dans le vers 4, ce système

unique, parfait, résultat des meilleures idées et lois qui existent ailleurs, se présente aussi comme un système *reproductible* (donc comme un système qui n'est pas réservé aux seuls Utopiens) et comme le résultat d'un processus sans fin, ce qui veut dire: encore et toujours *perfectible*, grâce à son ouverture aux autres. Ainsi l'avant-texte comporte un ensemble de données plus ou moins contradictoires:

- texte sérieux *versus* jeu; spéculations abstraites des philosophes sur une cité idéale *versus* expérience concrète de la cité idéale en action;
- langue vernaculaire décryptée *versus* langue utopienne indéchiffrable;
- système unique, cantonné à l'île («Utopie dans un seul pays!»), *versus* système reproductible sur le continent («Utopiens de tous les pays, unissez-vous!»);
- système parfait *versus* système perfectible.

Ces contradictions sont encore plus importantes si l'on procède à une première analyse du dessin:

- Utopie se présente comme une île circulaire, formant un cercle équilibré, comme si elle avait été dessinée par un géomètre, bref, comme un produit parfait de la culture *versus* les côtes découpées, qui donnent l'illusion d'une création naturelle⁹.
- L'île se présente comme un monde clos, voire coupé du monde, pourtant on observe de nombreux signaux d'une clôture imparfaite et d'une coupure impossible: à l'horizon/au loin¹⁰ des terres continentales rappellent qu'Utopie n'est pas seule; au premier plan, deux nef (dont l'une est de profil, comme si, venant du continent, elle cinglait vers le port, à moins que ce ne soit l'inverse) témoignent des allers et retours possibles entre ces terres, ce que confirme Hythlodée lorsqu'il décrit l'accostage des bateaux en tous points de la rade; de plus, immédiatement en arrière de la nef centrale, la première bâtisse, à l'entrée de la rade, semble être un phare, étant donné sa hauteur (sans qu'on puisse l'expliquer par la perspective qui n'est pas respectée ailleurs).
- Le titre «VTOPIAE INSVLAE FIGVRA» indique une centration unique sur Utopie par rapport à l'organisation verticale qui organise la hiérarchisation des plans, depuis le premier plan avec la nef, l'île au centre, puis le continent à l'arrière-plan: cette organisation de bas en haut suggère un trajet et semble indiquer que, loin de devoir se focaliser sur la seule île d'Utopie, il faut prendre en compte la totalité du parcours et des relations entre les territoires. Cette question peut paraître anecdotique, elle est pourtant centrale

pour l'interprétation de l'utopie comme projet politique, tant il est vrai que la plupart des commentateurs considèrent que le Livre I (qui porte sur le trajet de Raphaël Hythlodée) est relativement secondaire par rapport au projet de More. Sur ce point, en accord avec Abensour, nous privilégierons une lecture de *L'Utopie* sans exclusive, à l'instar de ce que suggèrent les tensions à l'œuvre dans le dessin.

Ainsi, la première analyse du dessin dans son rapport au vernaculaire utopien signifie-t-elle, par ce qu'elle dénote contradictoirement, et par ce qu'elle connote, un univers qui repose sur une ambiguïté constitutive¹¹, qui est d'ailleurs exprimée dès le titre lui-même, puisque le nom d'Utopie renvoie contradictoirement à deux étymons antonymes quant aux valeurs: «ou» + «topos» = *non* lieu *versus* «eu» + «topos» = *bon* lieu.

Alors que le texte de Ledoux ne cesse de renvoyer au dessin, le texte de More parle d'autre chose que du dessin: il ne décrit pas les caractéristiques précédentes, pas plus qu'il n'évoque la source, puis le cours circulaire du fleuve Anydre, entourant Amaurote comme une muraille, ou les constructions qui entourent la capitale, et qui sont comme des évocations des autres cités d'Utopie. Autant dire que les liens entre l'avant-texte et l'image sont hautement problématiques et qu'ils annoncent une œuvre elle-même problématique. On ne se trouve pas en face d'un sur-énonciateur qui contrôlerait la signification, mais face à (au moins) deux co-énonciateurs à l'origine de points de vue divergents, sans hiérarchisation des contenus: là où Ledoux entend tout contrôler et tout expliquer, More pose initialement des indices complexes, passibles d'interprétations contradictoires, comme si toute lecture unifiante était une trahison réductionniste de la visée anthropologique profonde du projet. On trouve donc, à l'ouverture de *L'Utopie*, un ensemble de contradictions constitutives, guère explicitées, renvoyant au sens oblique qui joue un si grand rôle dans l'œuvre, ainsi que le montre excellemment l'analyse d'Abensour¹². La place initiale de l'image construit d'emblée cette image de co-énonciateurs revendiquant, exhibant la complexité de l'image, du médium linguistique, mais aussi celle des rapports entre texte utopien et image d'Utopie. Bref, l'illustration a un statut ambigu parce qu'elle dénote des contenus propositionnels contradictoires et parce que ce qu'elle connote est peu clair, au-delà de l'allusion antiphrastique à l'Angleterre: elle réclame donc d'emblée une lecture herméneutique, à l'instar de ces frontispices fréquents à l'époque,

à ceci près que si les frontispices renvoient de manière métaphorique ou métonymique au contenu de l'œuvre, ils le font en général par tout un réseau codé d'allégories et de références externes relativement interprétables : ici, le texte et l'image créent leurs propres références, ce qui complexifie l'interprétation, certes, mais ce qui fournit également des clés pour la lecture de l'œuvre...

À ce stade, on pourrait croire que les œuvres de Ledoux et de More reposent sur deux mises en scène énonciatives antagonistes, révélatrices de projets utopiques, eux-mêmes opposés. La réalité est plus complexe que cela : en effet, si Ledoux entend tout contrôler, il n'en reste pas moins que cette volonté est, par bien des aspects, battue en brèche, ainsi que le montrent les tensions à l'œuvre dans ses dessins. En définitive, c'est par là que les deux œuvres se rejoignent, au-delà de leurs différences : la pensée utopique s'avère originellement traversée de contradictions ou, à tout le moins, de fortes tensions : certes, dans *L'Utopie*, l'ambiguïté est constitutive, voulue, exhibée par More, alors que les contradictions apparaissent malgré la volonté de Ledoux ; mais, au-delà de ces différences elles-mêmes très significatives, c'est le résultat qui nous importe. Ce jeu des contradictions, qui semble au cœur de la pensée utopique, doit également être au cœur du processus interprétatif, sauf à verser dans le dogmatisme. Il est temps de vérifier cette hypothèse en s'attachant désormais à l'analyse d'un certain nombre de réseaux d'oppositions caractéristiques de la pensée et de la représentation utopiques.

II. Le rapport texte/image, ou les analogons de la pensée utopique

L'importance du fait architectural et urbanistique (quelle que soit par ailleurs sa variété), dans l'iconographie utopique, est significative pour l'interprétation de la visée utopique elle-même, au-delà des indications sur les contenus du monde utopique. Notre thèse est que ces images représentent, selon des niveaux différents, des analogons de la pensée utopique, soit sur le plan du contenu, soit sur celui de l'expression ; dans tous les cas, on postule un rapport consubstantiel entre le dessin et le texte.

La consubstantialité de ce rapport sémiotique entre image et texte n'est pas sans expliquer au moins partiellement la prévalence de l'image sur le texte dans notre souvenir, en sus de la bien réelle séduction de l'image et de sa force de conviction.

– Une raison significative, d'ordre sémiotique, tient au fait que le dessin en dit moins qu'un texte, *a fortiori* un long texte, conceptuel de surcroît. Il est vrai que cette proposition est à relativiser : car si les signifiés dénotés sont moins importants dans le dessin, en revanche, les signifiés connotés paraissent proportionnellement plus nombreux que le texte conceptuel¹³.

– En outre, le dessin oblige à des choix, qui produisent éventuellement des mises en rapport que le texte n'avait pas prévu sous cette forme.

– Qui plus est, les mises en rapport construites par l'image sont comme « durcies » par l'absence de modalisation linguistique : cette absence constitue, à nos yeux, une deuxième raison significative, d'ordre linguistique, de la force impulsive de l'image. En effet, l'absence de la modalité dans le dessin confère aux interprétations de ce dernier une dimension plus générale, voire plus absolue, en rendant plus nécessaires les rapports entre les éléments sélectionnés, au détriment des autres éléments du texte et des modalisations qui en précisent la portée.

De telles différences dans le régime sémiolinguistique ne sont pas sans effets sur l'interprétation : si la combinaison de ces éléments rend le dessin plus facilement mémorable et, par le fait, davantage mémorisable, il faut se garder de l'illusion que le dessin, qui n'est qu'une épure, soit le condensé fidèle du texte dans sa globalité et dans le jeu de ses modulations. Ainsi, selon la nature des éléments mis en rapport, la relation analogique ne fonctionne pas au même niveau.

• ANALOGON n° 1 :

L'image d'un monde parfait est la concrétisation d'un monde utopique parfait et sans retouche possible : une telle interprétation, dominante, est basée sur une analyse superficielle de l'image, en relation avec une lecture superficielle du texte, et renvoie à l'interprétation de l'utopie comme rêve inaccessible, « fantasmagorie » (Ricœur, 1997 : 8sq.)¹⁴, « utopie chimérique » (Maler, 1995 : 14).

• ANALOGON n° 2 :

La sélection des données de l'image induirait des lectures réductrices, privilégiant, en osmose avec le dessin, des aspects particuliers, au détriment de la complexité¹⁵. À l'opposé du *rêve inaccessible*, on est ici dans le *cauchemar réel* des tyrannies, qui ont été pensées puis exercées à partir de lectures réductrices, et de la négation des tensions qui travers(ai)ent le projet utopique. En ce sens, les choix

radicaux auxquels contraignent les dessins renverraient aux interprétations réductrices de l'utopie et, en amont, indiqueraient certains points aveugles (inconscients?) des concepteurs du texte et de l'image. En ce sens, l'analogon n° 2 fonctionnerait comme un révélateur d'une pensée plus simple (voire plus simpliste, plus dogmatique) que ce qu'en pensent ses auteurs, ou comme révélateur des points de fuite de l'utopie, dès qu'on oublie les tensions qui l'animent¹⁶.

• ANALOGON n° 3:

Les distorsions à l'œuvre dans le dessin (résultant des choix qui conduisent à des mises en rapport pas nécessairement articulées dans le texte lui-même) conduiraient, au contraire de l'analogon n° 2, à une lecture herméneutique complexe¹⁷. En ce sens, les contradictions internes au dessin et les contradictions entre le dessin et le texte seraient le révélateur des contradictions motrices au cœur du projet philosophique ou politique qui sous-tend l'utopie.

Dans cette dernière perspective, que nous allons privilégier, les choix inévitables auxquels contraint le dessin (on ne dit jamais autant dans un dessin que dans un texte) mettraient en lumière des points de fuite de toute utopie, telle la tentation totalisante, holistique, et, de proche en proche, la tentation totalitaire que seule la pensée des contradictions internes au projet utopique permet d'éviter. En tant qu'analogon n° 3, les plans sont de formidables révélateurs: dans leur contenu comme dans leur énonciation, ils *disent sans dire* des points aveugles de l'utopie, c'est-à-dire des contradictions qui méritent d'être mises en relief car elles sont productives; bref, ils ne font pas que *dire*, ils *montrent*, et, plus exactement, *ils montrent un dire oblique*. On n'est plus ici dans le domaine du rêve ou du cauchemar, mais dans le domaine de la pensée critique, comme antidote à la pensée dogmatique ou à l'action normative.

Ces analogons renvoient, comme on vient de le voir, à des lectures ou à des pratiques diversifiées de l'utopie, sur le plan philosophico-politique, et s'appuient sur des processus de sémiotisation eux-mêmes divers. Dans le premier cas de figure, le rapport de symbolisation est de l'ordre de la ressemblance, en sorte que l'analogon n° 1 correspond à la fonction d'*icône* chez Peirce. L'analogon n° 2 correspond plutôt à ce que Peirce nomme un *indice*, puisqu'il existe un rapport de causalité entre le signe et ce qui est symbolisé. La comparaison avec Peirce s'arrêtera là, car l'analogon n° 3 n'a rien de commun avec le symbole. On peut proposer, comme équivalent de l'analogon n° 3, le concept goodmanien

d'*exemplification*: le dessin est un échantillon de l'univers utopique, qui ne fait pas seulement que dénoter ce monde; il l'illustre de façon motivée, en évoquant la classe des objets utopiques, dont les caractères ou prédicats (c'est-à-dire les utopèmes, voir *infra*) s'appliquent à lui. Pour notre part, nous défendrons la thèse que l'échantillon des tensions à l'œuvre dans l'univers utopique signale les tensions constitutives de la pensée utopique, qui devient mortifère dès l'instant qu'elle oublie les contradictions au profit d'une représentation unilatérale au bout de laquelle on trouve, si l'utopie vient à s'incarner, toutes sortes de dérives dogmatiques.

III. Les utopèmes des cités idéales

Ces tensions révélatrices du monde utopique et de la pensée utopique sont échantillonnées et exprimées par maintes constantes iconographiques en opposition. Cette opposition, qu'on notera par la préposition *versus*, ne signifie pas toujours l'existence de contradictions; il s'agit parfois de valeurs divergentes, plutôt que de contraires, ce pourquoi la signification assez lâche du *versus* nous semble commode. Quoi qu'il en soit, c'est l'ensemble de ces signes en tension qui forme les stylèmes¹⁸ de l'utopie (des «utopèmes», en quelque sorte) en relation toujours conflictuelle. Les utopèmes les plus fréquents, les plus intriqués, au point de faire système, sont les suivants:

- i) ville rêvée, bâtiments idéaux sont toujours en situation d'extériorité par rapport au monde réel et aux hommes réels: autant dire inaccessibles. Cela renvoie à la clôture/coupeure d'avec le monde réel *versus* la présence de signes d'ouverture sur le monde extérieur;
- ii) ordonnancement quasi panoptique et totalisant, voire totalitaire, *versus* pensée de la liberté par le fonctionnalisme et visée de l'égalité par la géométrie;
- iii) affirmation de la vision démiurgique du créateur du monde imaginaire *versus* absence des hommes, de l'agir et du pâtir humain (selon les termes de Ricœur). Monde construit selon une norme incontestable (le vrai, la science, le bien) *versus* libre confrontation des désirs; monde fini, hors histoire *versus* monde ouvert.

III.1 Clôture/coupeure d'avec le monde réel versus ouverture sur le monde extérieur

Certes, la clôture est défensive, mais elle est surtout, à l'instar de la clôture monastique, la condition qui rend possible une rupture avec un ordre ancien. Mieux, elle trace

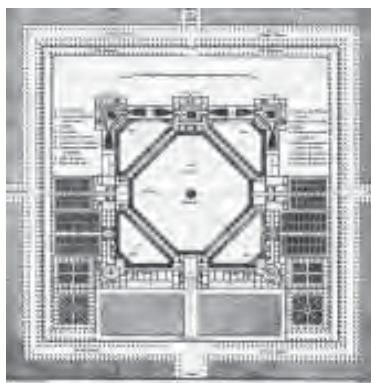
le périmètre à l'intérieur duquel de nouveaux espaces et de nouveaux rapports entre ces espaces peuvent s'instaurer, et aussi, bien sûr, de nouveaux rapports humains¹⁹.

Chez More, comme chez Ledoux, cette clôture/coupure est d'abord revendiquée, exhibée. Cette mise en valeur est signifiée par la réitération des formes concentriques, qui fonctionnent comme des signes géométriques de la clôture: chez More, il s'agit des côtes, de la disposition concentrique des villes autour de la capitale, de la forme concentrique du cours du fleuve, puis de l'enceinte qui entoure Amaurote; chez Ledoux, il s'agit des cercles formés par les enceintes, bâtiments, voies, alignements d'arbres ou de parterres, qui fonctionnent comme autant de duplications de la clôture²⁰.

Mais ces logiques de clôture/fermeture ne vont (heureusement) pas à leur terme: chez More, on a vu que le port, le phare, les nefs pointaient vers des interactions avec un ailleurs qui reste à l'horizon. Chez Ledoux, on observe également la fréquence des ouvertures vers le dehors: en effet, les «enceintes» sont traversées par huit voies qui, partant du centre, ouvrent vers l'extérieur (le premier projet, tel qu'on le voit sur la planche 12, ne comptait que 4 voies). Il est vrai qu'une telle ouverture sur l'extérieur est bien le moins, s'agissant d'un ensemble à usage industriel; mais il s'agit là d'une constante de la visée de Ledoux, puisque la «vue perspective de la ville de Chaux» (planche 15) signale de nombreuses voies de passage, entre la cité (qui ne sera pas réalisée) et le monde extérieur, et repose sur la même tension entre la clôture/coupure d'un côté et l'ouverture de l'autre.

La signification symbolique de la tension n'échappera à personne: chacun a en mémoire les dérives des utopies réalisées dès lors qu'elles ont voulu opérer une clôture/coupure au détriment de la dialectique avec l'ouverture.

planche 12



Planches extraites de *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804. Ledoux, 1994: respectivement 65 et 76.

III.2 Ordonnancement quasi panoptique et totalisant, voire totalitaire, versus pensée de la liberté par le fonctionnalisme et visée de l'égalité par la géométrie

Cette tension est éclatante chez Ledoux, aussi est-ce par lui que nous commencerons. Au cœur de cette conception, il y a cette conviction que l'architecte, par les moyens de son art, est capable de construire un espace, des volumes, des rapports exerçant leur efficacité sur les hommes, soit par la force de contagion de la beauté²¹, susceptible de rendre les hommes meilleurs, soit par la force intrinsèque de la disposition des choses, optimisant les travaux et les relations sociales. C'est là la motivation profonde de ces plans géométriques et, en l'occurrence, du modèle circulaire (ou semi-circulaire):

Rien ne peut garantir des vices que le temps accumule; la précaution, ce sentiment inquiet qui éveille la prudence, si elle est mal dirigée ne peut assurer l'avenir contre les dangers qui le menacent. Ici le présent transige avec les siècles: placé au centre des rayons, rien n'échappe à la surveillance, elle a cent yeux ouverts quand cent autres sommeillent, et ses ardentes prunelles éclairent sans relâche la nuit inquiète. [...]

Mais revenons au plan. Convenez que celui-ci rassemble plus d'avantages que le premier, planches 12 et 13; la forme est pure comme celle que décrit le soleil dans sa course. Tout est à l'abri du sommeil de l'oubli. [...] Partout l'art réveille la sollicitude; il commande, on lui obéit; partout il assujettit les événements.

(Ledoux, 1994 : 77.

À propos du plan général de la saline tel qu'il a été exécuté)

Ces analyses de Ledoux (r)appellent fortement les analyses de M. Foucault à propos du panopticon de Bentham dans *Surveiller et Punir*: il s'agit de mettre en place un pouvoir qui tient son efficacité de la disposition spatiale et des formes démultipliées de contrôle qu'elle permet, par exemple en induisant

[...] chez le détenu un état conscient et permanent de visibilité qui assure le fonctionnement automatique du pouvoir. Faire que la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinue dans son action; que la perfection du pouvoir tende à rendre inutile l'actualité de son exercice; que cet appareil architectural soit une machine à créer et à soutenir un rapport de pouvoir indépendant de celui qui l'exerce; bref que les détenus soient pris dans une situation de pouvoir dont ils sont eux-mêmes les porteurs. (Foucault, 1975: 202sq.)

On peut considérer que le plan de la saline et la philosophie générale de Ledoux relèvent de ce que Foucault nomme «une figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique»:

En chacune de ses applications [écoles, hôpitaux, ateliers, prisons, etc.], il [le Panopticon comme archétype de l'intériorisation de l'efficace politique] permet de perfectionner l'exercice du pouvoir. Et cela de plusieurs manières: parce qu'il peut réduire le nombre de ceux qui l'exercent, tout en multipliant le nombre de ceux sur qui on l'exerce. Parce qu'il permet d'intervenir à chaque instant et que la pression constante agit avant même que les fautes, les erreurs, les crimes soient commis. Parce que, dans ces conditions, sa force est de ne jamais intervenir, de s'exercer spontanément et sans bruit, de constituer un mécanisme dont les effets s'enchaînent les uns aux autres. Parce que sans autre instrument physique qu'une architecture et une géométrie, il agit directement sur les individus. [...] Bref, il fait en sorte que l'exercice du pouvoir ne s'ajoute pas de l'extérieur, comme une contrainte rigide ou comme une pesanteur, sur les fonctions qu'il investit, mais qu'il soit en elles assez subtilement présent pour accroître leur efficacité en augmentant lui-même ses propres prises. Le dispositif panoptique n'est pas simplement une charnière, un échangeur entre un mécanisme de pouvoir et une fonction; c'est une manière de faire fonctionner des relations de pouvoir dans une fonction, et une fonction par ces relations de pouvoir. (Ibid.: 207sq.)

Une telle démarche paraît *a priori* éloignée de More; cela n'est pas si sûr. Certes, More, dessinant le plan d'Utopie, n'a pas en vue la «technologie politique» de Ledoux, mais il ne sous-estime pas pour autant la dimension politique de l'espace. Il est d'ailleurs significatif que dans le Livre II, la description de l'espace, de l'urbanisme précède l'évocation des institutions, comme si l'on avait une matrice institutionnelle inscrite dans le plan de la cité²². Dans

L'Utopie, selon Choay, l'espace, parce qu'il se présente comme un «espace modèle», joue un rôle central d'interface entre la société critiquée et la société modèle (2000: 337-339). Cette survalorisation d'un espace totalisant va d'ailleurs de pair avec la forclusion de l'histoire, c'est-à-dire de la temporalité, comme le notent Touraine (2000: 34) et Choay: «La perfection de l'espace modèle élimine la durée au profit d'une quasi-éternité» (2000: 338).

Si le dessin d'Utopie est très différent du plan de Ledoux, il partage avec lui la circularité et, surtout, la réitération de cette structure circulaire: à elle seule, cette récurrence ne saurait suffire pour fonder des commentaires sur la visée totalisante de la pensée utopique, surtout chez More, mais elle signale un problème, que confirme la lecture du Livre II²³.

Ainsi, d'un côté, la logique totalisante est susceptible de nourrir des pulsions totalitaires²⁴. D'un autre côté, celles-ci sont partiellement contrebalancées par la dimension fonctionnaliste chez Ledoux et la visée égalitaire chez More. En effet, au fondement de la nouvelle organisation de l'espace, il y a chez Ledoux la volonté de rationaliser le travail et d'épargner la peine des hommes:

Un des grands mobiles qui lient les gouvernements aux résultats intéressés de tous les instants, c'est la disposition générale d'un plan qui rassemble à un centre éclairé toutes les parties qui le composent. L'œil surveille facilement la ligne la plus courte, le travail la parcourt d'un pas rapide, le fardeau du trajet s'éloigne par l'espoir d'un prompt retour. Tout obéit à cette combinaison qui perfectionne la loi du mouvement. [...] Rien n'est indifférent, des vérités on obtient la vérité. (Ledoux, 1994: 77)

Les propos de Ledoux mettent en avant la fusion des intérêts du peuple travailleur et du pouvoir. En précisant que «des vérités on obtient la vérité», et en soumettant la vie économique et la vie politique à «la loi du mouvement», Ledoux manifeste qu'il n'y a pas, à ses yeux, d'opposition d'intérêts entre dominants et dominés²⁵, pas plus qu'il ne doit y avoir d'espaces qui échapperaient à cette «loi du mouvement». En somme, l'organisation rationnelle de l'espace n'est pas seulement l'antichambre de l'univers concentrationnaire, c'est aussi un espace d'échanges, de fêtes, qui permet à «la pensée de l'égalité par la géométrie»²⁶ de s'incarner²⁷. Que ces calculs altruistes se croisent avec des intentions moins louables d'optimiser l'exploitation capitaliste n'est pas niable, mais, là encore, on ne saurait passer par

pertes et profits cette dimension libératrice de l'organisation de l'espace et du travail²⁸.

De la même manière, *L'Utopie* se présente comme une totalité qui refuse la coupure vie privée/vie publique (au nom de l'obéissance volontaire à des principes partout présents), coupure qui est au fondement de la démocratie moderne. Significativement, le dessin d'Amaurote présente une masse indistincte de bâtiments à l'abri des murailles, sans qu'on puisse distinguer entre bâtiments officiels et maisons privées. Certes, More pense les rapports humains en termes d'égalité, mais il s'agit d'une égalité fictive, qui fait fi des différences entre les hommes, lesquelles appelleraient des mesures politiques spécifiques. Ainsi, l'utopie de More repose sur des hommes imaginaires, abstraits, fait l'impasse sur les hommes réels et sur les conflits résultant de la diversité de leurs intérêts : en définitive, l'utopie pense les rapports politiques « en termes de techniques de gestion sociale » et les rapports humains selon une « anthropologie de l'égalité, où les techniques sociales de la fermeture servent à annuler les disparités entre les sujets » (Moreau, 1982 : 54, 136-138)²⁹. L'on ne peut que conclure au déséquilibre de cette tension entre l'organisation panoptique et les aspirations à la liberté ou à l'égalité, qui nourrit la tentation récurrente de la forclusion des hommes et de l'histoire hors de l'enceinte utopique.

III.3 *Monde construit selon une norme incontestable (le vrai, la science, le bien) versus libre confrontation des désirs; monde fini, hors histoire versus monde ouvert*

Car tel est bien le cœur des contradictions de la pensée utopique : pensée d'un monde meilleur, c'est une pensée dont sont évacués tous les moyens humains susceptibles de bâtir la meilleure cité des hommes possible : d'où l'absence significative des hommes dans les iconographies comme dans les textes : même lorsqu'on les voit agir, à l'instar du nautonier chez More, c'est sous une forme ornementale, descriptive, et non agentive. Qu'on se reporte au dessin de More ou aux plans de Ledoux : nulle part on n'y voit la trace des hommes maîtres de leur histoire³⁰. Certes, les neufs renvoient, chez More, à une activité humaine, et, chez Ledoux, la légende indique des quartiers ou jardins ouvriers, des machines, etc. Au mieux, les hommes sont présents par des activités commerciales ou industrielles, ressortissant à la Production, mais pas à des activités personnelles, culturelles ou politiques. Tout se passe comme si on avait en

face de soi un lieu sans histoire. L'utopie court perpétuellement le risque de se fossiliser dans une achronie inhumaine : l'univers utopique est un ailleurs suspendu, sans passé, sans présent effectif, et donc sans avenir, puisque l'absence de présent rend caduque cette potentialité de l'avenir qu'il porte en lui, à la condition que les hommes fassent leur histoire³¹.

Si l'on se préoccupe de l'administration des choses, c'est parce qu'on juge que le gouvernement des hommes y est quasiment superflu : à quoi bon un gouvernement dès lors que les habitants se gouvernent eux-mêmes (ou qu'ils laissent la raison, l'amour du prochain, l'amour de l'égalité et de la fraternité diriger leur être) ? Donc, plus d'action, plus de conflits, l'utopie se double de la triple forclusion de l'histoire, du monde réel et des hommes réels, et donc du désir, au sens spinoziste du terme, selon l'analyse de Comte-Sponville³². Telle est la leçon des images fixes des plans de cités, dès lors que l'utopie se réduit à ces plans clés en main, pour des lieux de nulle part qui sont aussi des lieux de nulle temporalité. Faire abstraction des hommes et de ce qui les motive, c'est croire que les hommes sont naturellement bons et enclins à vouloir leur bien propre et le bien commun : une telle illusion se heurte bien vite à la réalité et contraint à la mise en place d'un pouvoir coercitif, avec ses appareils idéologiques ou répressifs d'État. Au nom de la vérité (la science de l'histoire, par exemple) qui doit nécessairement advenir, on voit bien vite apparaître la montée en puissance de l'État policier pour faire naître cet Homme Nouveau auquel les masses passéistes résistent. La dérive utopiste, ou l'ossification de la pensée utopique, réside souvent dans la conjonction fait-vérité-valeur, ou encore dans la conjonction du descriptif, du normatif et du prescriptif, ainsi que l'analysait Comte-Sponville³³ à propos de l'utopie marxiste :

On peut en effet appeler utopie toute pensée ayant pour objet prétendu un avenir qui fonctionne à la fois comme valeur et comme vérité. Utopie : connaissance vraie (dogmatisme) d'un bien à venir (prophétisme). Ce n'est pas la prévision qui est en cause, car si l'avenir n'est pas et « ne peut absolument pas se voir », il n'est pas impossible qu'on puisse pourtant le prédire, comme l'explique saint Augustin « d'après les signes présents qui sont déjà et qui se voient ». La météorologie, par exemple, n'est pas une utopie. Ce qui est en cause, ce n'est pas la prévisibilité de l'avenir, mais sa normativité. Gardons le même exemple : le météorologue peut très bien prévoir le temps qu'il fera demain ; il n'a aucun titre à dire ce que c'est qu'un beau temps. Il peut

prétendre à la vérité – dans le meilleur des cas. L'utopie serait en outre de prétendre à la valeur, et de juger (normativement) le temps qu'il fait aujourd'hui au nom du temps qu'il fera demain, érigé en norme absolue. Inversement, chacun de nous peut bien rêver d'un temps idéal et s'en servir comme norme pour juger le temps qu'il fait; l'illusion (l'utopie) serait de croire à sa vérité à venir, et d'imaginer que ce temps idéal sera réel, demain, pour toujours... Bref, l'utopie n'est pas dans la normativité (légitime) du rêve, ni dans la vérité (envisageable) de la prévision, mais dans la conjonction illusoire des deux. L'utopie n'est pas de prévoir, mais de prendre sa prévision pour un idéal; l'utopie n'est pas de rêver, mais de prendre son rêve pour une prévision. L'utopie relève bien du platonisme (conjonction de l'être et de la valeur), mais en inverse, quant au temps, la perspective: la conjonction du vrai et du bien (l'idéal) n'est plus à l'origine, comme chez Platon, mais à la fin du processus. (Comte-Sponville, 1988: 146)

L'utopie ne se réduit pourtant pas à cette dimension anti-dialectique, idéaliste, dogmatique: certes, il ne faut pas prendre ses désirs pour des réalités (analogon n°1), pas plus qu'il ne faut jeter le bébé avec l'eau du bain (analogon n°2). Mais lorsque l'utopie éclaire le possible par l'impossible, tout en rappelant que l'aspiration vers l'impossible passe par un possible en mouvement (analogon n°3), elle garde sa fonction critique d'exploration du possible (Ricœur, 1997: 147), proche du «principe espérance» de E. Bloch.

Donc il faut rêver, certes, car on ne peut pas vivre sans espérances, voire sans illusions, mais les yeux ouverts, car il faut penser et vivre sans mystifications...

NOTES

1. Il s'agit du premier tome, paru en 1804. C'est, au demeurant, le seul tome que Ledoux publiera.
2. Avec un pluriel redoublé qui signale le refus de verser dans la lecture autorisée de l'Utopie officielle.
3. Cf. *L'Archéologie du savoir* de Foucault, ou *Les Langages totalitaires* de J.-P. Faye.
4. «Enfin toute sa [M^{me} Vauquer] personne explique la pension, comme la pension implique sa personne» (*Le Père Goriot*). Ce n'est pas un hasard si nous citons Balzac, dont on sait l'intrication des ambitions scientifiques et artistiques. C'est, à nos yeux, une manière de faire entendre que le projet scientifique de Ledoux est aussi un projet de poète; non pas que nous entendions le disqualifier, mais pour en faire une lecture plus riche, moins réductrice et moins unilatérale que celle à laquelle Ledoux nous convie...
5. La mise entre parenthèses de la politique n'est pas une coquetterie: elle signifie, littéralement parlant, une mise entre parenthèses du politique, comme on le vérifiera plus loin.
6. On pourrait croire que le concept traditionnel de co-énonciateur permet de faire l'économie du concept de sur-énonciateur (ou d'archi-énonciateur). Assurément, la notion de sur-énonciateur relève de la problématique générale de la co-énonciation, mais insiste sur une hiérarchisation des énonciateurs, à l'instar de celle qui opère dans la topique freudienne, entre *surmoi*, *moi* et *ça*. Il s'agit là d'une mise en perspective qui n'est pas à absolutiser: nous ne prétendons pas que le sur-énonciateur est toujours analogue au surmoi. Nous avons abordé l'analyse du sur-énonciateur, sur un plan discursif et interactionnel (Rabatel, 2002, 2003, 2004a,b).
7. Cf. Moreau, 1982: 57.
8. C'est-à-dire, selon les besoins de la démonstration, «la première», «l'unique», «la véritable», ou «la citée par excellence», etc.
9. Rappelons que, primitivement, Utopie était une presqu'île et que son fondateur a supprimé le bras de terre qui la reliait au «continent».
10. Dire «à l'horizon» ou «au loin» n'engage pas le même regard sur ce qui n'est pas Utopie: la référenciation de l'au-delà est d'emblée surchargée de valeurs qui sont susceptibles d'induire des comportements politiques antagonistes.
11. Soulignons ici que notre description de ce dessin est moins unilatérale que celle, très rapide, de Moreau (1982: 19-20): notre différend porte sur le caractère par trop homogène de la coupure, chez Moreau. Certes, il est évident que la coupure/fermeture joue un rôle dans la construction de l'utopie, c'est-à-dire dans l'émergence de ce qui la rend théoriquement pensable. Mais nous voulons montrer que cette revendication de la coupure est d'emblée relativisée par des contradictions de toutes sortes, notamment en ce qui concerne l'image et le texte et, au-delà, en ce qui concerne le projet politique.
12. Abensour plaide pour l'intégration du Livre I à la problématique utopique. Ce faisant, il se propose de dépasser la double contradiction d'une lecture politique (du seul Livre II) au détriment du déni de l'écriture oblique, ou d'une lecture spirituelle, eschatologique, au prix du déni de la dimension politique (Abensour, 2000: 42sq., 47-49). Cette intégration du Livre I permet de mieux comprendre les mises en garde sibyllines de R. Hythlodée, à la fin du Livre II. Abensour propose ainsi une lecture antidogmatique de l'Utopie, comme gai savoir, «principe espérance» qui se définit par ses refus des injustices, plus que par la clôture d'un système (*ibid.*: 98sq.).
13. Quant aux signifiés connotés, leur nombre est incontrôlable et susceptible d'alimenter maintes dérives interprétatives.
14. Dans son analyse de l'idéologie et de l'utopie, Ricœur distingue trois niveaux d'opposition (1997: 9sq.; 406sq.):

	IDÉOLOGIE	versus	UTOPIE
Niveau 1	fonction de distorsion	versus	fonction de fantasmagorie
Niveau 2	fonction d'intégration	versus	fonction d'alternative au pouvoir en place
Niveau 3	fonction d'identification	versus	fonction d'exploration du possible

On peut considérer que notre analogon n° 1 correspond au niveau 1, notre analogon n° 3, au niveau 3 ; en revanche, ce serait forcer le trait que d'établir une correspondance stricte entre notre analogon n° 2 et le niveau 2, dans la mesure où la fonction d'alternative au pouvoir n'implique pas nécessairement les dérives dogmatiques auxquelles renvoie notre analogon n° 2 : du moins veut-on l'espérer...

15. Cf. la lecture de Marx (à supposer que l'œuvre de Marx soit homogène, ce qui n'est pas le cas) par Staline, voire Lénine : cf. les travaux d'Althusser, Comte-Sponville, Bidet, etc.

16. Il est possible que de telles distorsions opèrent plus facilement lorsque dessins et textes ne relèvent pas de la même origine.

17. « Le concept d'utopie est donc immédiatement scindé : entre le concept d'une impossibilité absolue et des perfectionnements imaginaires, et celui des impossibilités relatives et des émancipations nécessaires. Entre l'utopie qui se détourne de toute politique et l'utopie qui prend la politique à rebours ; entre le concept antonyme de toute stratégie et le concept synonyme d'une autre stratégie. Sous ces clivages, on peut entrevoir une même tentative d'établir une distinction entre l'utopie chimérique et l'utopie stratégique ». (Maler, 1995 : 14).

18. Si nous employons ici le concept de stylème, plutôt que celui d'idéologème, c'est parce que nous entendons insister sur le *caractère signifiant de la forme d'expression*, ce qui est en congruence (nous l'espérons...) avec notre analyse du processus de sémiotisation des rapports (texte/image/interprétation) à partir d'*analogons* de nature variée.

19. Cf. Moreau, 1982 : 14sq. La fermeture permet d'isoler « un système causal » qui explique les raisons des abus et injustices en ne les référant pas à une nature humaine mauvaise ou à un monde sans dieu, mais à un enchaînement de dysfonctionnements sociaux, sur lesquels on peut agir socialement : ainsi du vol, qui s'explique par la misère, qui s'explique par la propriété, qui s'explique par l'inégalité. On voit par là que la clôture/fermeture est non seulement ce qui distingue l'utopie de la satire (qui s'accommode de la vitupération des vices éternels), mais encore ce qui rend pensable et possible l'instauration d'un nouvel ordre politique. La clôture/fermeture est aussi ce qui distingue l'utopie de la pensée réformatrice : celle-ci s'accommode de remédiations partielles, cependant que celle-là, sur la base de ce système des causes, indique la nécessité d'un changement multipolaire et radical (*ibid.* : 16). Le système clos présente enfin un autre avantage : celui de préserver le système de toute altération (*infra*, III.3).

20. Chez Ledoux, comme chez la plupart des architectes-philosophes-politiques de son temps, la clôture/coupure se matérialise par le choix stratégique de construire des bâtiments (des villas, surtout) ou des villes... à la campagne (Ledoux, 1994 : 98-100 et planche 29) : ce n'est pas un hasard, car, de tout temps, la maison de campagne, bâtie sur un vaste terrain, permet à l'architecte de donner libre cours à son imagination, hors des contraintes sévères du bâti urbain (Jacques et Mouilleseaux, 1988 : 74 ; Eaton, 2000 : 129). Ce qui explique ce choix, outre l'absence des contraintes techniques susmentionnées, ce sont les choix idéologiques de l'époque : de la même manière que les Physiocrates sont au premier chef sensibles à la vie dans les campagnes, où vivent les neuf dixièmes de Français, les architectes sont sensibles à la vie des Français dans leur majorité, d'où leur attrait pour « le luxe inutile » et la « beauté modeste » des campagnes, tel qu'on le voit au travers des plans et planches de Ledoux à propos de « l'atelier des scieurs de bois » (Ledoux, 1994 : 102, planche 32), de la maison d'un employé (*ibid.* : 101, planche 30), des bâtiments destinés à loger les berniers (*ibid.* : planche 38).

21. « La beauté qui n'est que la proportion, a un empire sur les humains dont ils ne peuvent se défendre » (Ledoux, 1994 : 2).

22. Cf. notre citation de Moreau en exergue de ce texte.

23. C'est également la thèse de Moreau, dans son passionnant ouvrage, dont il faut souhaiter une rapide réédition : l'utopie pense les rapports politiques « en termes de techniques de gestion sociale » et, pour les rapports humains,

renvoie à une « anthropologie de l'égalité, où les techniques sociales de la fermeture servent à annuler les disparités entre les sujets » (1982 : 54).

24. Le statut de ce holisme n'est au demeurant pas établi : de même que Maler considère que le totalisme, chez Marx, correspond plus à un totalisme de structure qu'à un totalisme phénoménal (Maler, 1995 : 188sq.), on est en droit de s'interroger sur la portée du totalisme de Ledoux : il semble, au vu des dessins et du texte qui témoigne d'une véritable rage de convaincre, qu'on est en face d'un totalisme phénoménal et structurel. Mais résulte-t-il d'une pensée ferme et assurée, ou des maladroites d'un esprit plus architecte que philosophe ?

25. Cf. Ledoux (1994 : 103) : « Quoi ! faut-il que tout soit excès ? faut-il toujours que des palais somptueux ? faut-il que les regards s'apitoient sans cesse sur des misères ? Il est temps de mettre la mesure qui convient pour réprimer ces délits politiques. Il n'existe pas un homme sur la terre qui ne soit susceptible d'être secouru par un Architecte ; c'est à lui qu'il appartient de relever les misères ». Ledoux écrit encore, à propos de la maison du pauvre, que « l'art voit tout d'un coup d'œil égal » (*ibid.* : 105).

26. L'architecte Dufourny déclarait que « l'architecture doit se régénérer par la géométrie » (Jacques et Mouilleseaux, 1988 : 79).

27. Le plan des villes est significatif de cette volonté d'ordre rationnel, équitable et festif. On pourrait imaginer que tous les chemins de la saline ou ceux qui traversent Utopia – à l'instar des deux chemins qui menaient au Temple de l'Égalité, dans le projet de Durand et Bonnet pour le concours d'architecture de l'an II (novembre 1794) – se nomment « chemin de l'Égalité » et « chemin de la Vertu » (Jacques et Mouilleseaux, 1988 : 84). Touraine note que la cité idéale ne se réduit pas à l'organisation optimale du travail et au contrôle totalitaire : les rues, places sont aussi des lieux d'échanges, de fêtes, de complémentarités culturelles (2000 : 34).

28. La lecture des cours de M. Foucault au Collège de France, notamment *L'Herméneutique du sujet*, confirme bien qu'il serait dommageable d'enfermer Foucault dans un réductionnisme... auquel il a pu donner prise, mais sur lequel il est heureusement revenu, en montrant que les techniques de soi ne sont pas simplement des outils d'aliénation et de domination, mais aussi des arts par lesquels le sujet se constitue, manifestant ici aussi un certain souci de soi.

29. Ce nouvel ordre politique repose sur la coupure radicale du politique et du religieux. C'est ce qui explique, selon Touraine, qu'il n'y ait pas grand-chose de commun avec les mouvements religieux, eschatologiques, qui, dans la lignée de Joachim de Flore, militent pour l'avènement du royaume de Dieu ou d'une nouvelle Pentecôte : l'ordre social y est nié, à force d'être soumis à un ordre religieux dont le triomphe de l'amour divin rend littéralement impensable l'organisation spécifique d'une société autre que celle des amis de Dieu (Touraine, 2000 : 28-30). Face à cette eschatologie, More propose de penser le bien commun d'ici-bas, bref, de penser une organisation sociale qui ait sa propre raison d'être (le bien commun) et qui ne soit pas soumise à un principe religieux supérieur : cette forclusion du religieux hors du politique marque la modernité de la pensée politique de More (*ibid.* : 34 ; Moreau, 1982 : 32-34). D'une manière générale, l'utopie, comme genre, est différente de tous les systèmes de pensée mythique tournés vers le passé (l'âge d'or, les champs élysées, le pays de cocagne), représentations a-sociales dans leurs fondements (*ibid.* : 35-39).

30. Certes, chez Ledoux, un certain nombre de planches comportent des êtres humains : dans la plupart des cas, il s'agit de vues perspectives : de la porte d'entrée de la saline, planche 35 ; de la bourse, planche 50 ; de la maison du directeur, planche 60 ; d'une cour de service, planche 65 ; de l'église, planche 72 ; du marché, planche 79 ; d'une cénobie, planche 89 ; d'une forge, planche 125. Dans toutes ces planches, les sujets humains sont des éléments du décor. Une seule planche sur les 125 de l'ouvrage focalise sur un homme : il s'agit de la planche 33, consacrée à l'abri du pauvre. Mais l'homme y est le support de considérations moralisantes et philosophiques, il n'est toujours pas le sujet de sa propre histoire (Ledoux, 1994 : 105).

31. Cf. la conception du présent que développe E. Bloch : l'utopie repose sur le « principe espérance », c'est-à-dire sur les efforts de la conscience anticipatrice (« la représentation psychique au front du monde du non-encore-devenu dans une époque et dans son milieu » [Bloch, 1976 : 156]) pour ne pas se cantonner dans les réitérations du passé et de la Tradition. Tout l'effort de Bloch consiste à comprendre le présent à partir de ses virtualités, à partir du futur qu'il porte en lui, plutôt qu'à partir du passé. L'intérêt de sa démarche, c'est de donner du sens à une dialectique du présent et de l'avenir, l'avenir étant à vivre au présent : « la conscience utopique veut voir très loin, mais en fin de compte, ce n'est que pour mieux pénétrer l'obscurité toute proche du vécu-dans-l'instant, au sein duquel tout ce qui existe est en mouvement, tout étant encore caché à soi-même » (*ibid.* : Préface). C'est finalement dans une optique proche que Maler disait que « la nécessité historique du communisme ne signifie [...] rien d'autre que la nécessité de sa possibilité » (1995 : 300).

32. En montrant que le désir de persévérer dans l'être permet à l'homme de dépasser ses pulsions égoïstes, par la conscience que la satisfaction des désirs passe par des compromis avec les autres, et oblige en conséquence à dépasser des instincts natifs mauvais. D'une manière générale, les utopies font rarement la part belle au désir. Il semble que même les utopies de Fourier soient des combinatoires imposées du désir, ou des passions, dans des contre-sociétés bien peu libres : cf. *Le Nouveau Monde amoureux*, et les commentaires de Touraine (2000 : 31sq.). On semble être dans un univers proche de celui qu'analysait Barthes, dans *Sade, Fourier, Loyola*, et de celui que filma Pasolini dans *Salò*.

33. Cf. encore cette analyse : « Cette prétention à la scientificité par quoi les marxistes pensent s'opposer aux socialistes utopiques est au contraire, nous le verrons, ce qui fait du marxisme, au moins sous cette forme, une utopie parmi d'autres. [...] De fait, il n'est pour ainsi dire pas d'utopiste qui n'ait prétendu, d'une manière ou d'une autre, à la scientificité – pensant ainsi se distinguer de tous ses prédécesseurs alors même qu'il les rejoignait. L'opposition subjective est ici la marque d'une conjonction objective. Or, cette conjonction se fait sur le terrain de l'idéalisme. Car dès lors que l'idéal auquel on croit est susceptible d'être connu scientifiquement (dès lors que « le socialisme devient une science »...), cet idéal est « vrai ». Mais il n'est de vérité qu'objective : cet idéal existe donc objectivement. On retrouve alors le renversement caractéristique de la pensée utopique : l'idéal n'est plus l'effet du désir mais sa cause, non plus son rêve mais sa justification. [...] La science peut donc se faire prophétique. Le communisme est présent « en germe » dans le capitalisme, le vieux monde est « gros » du monde nouveau... Les métaphores biologiques succèdent aux descriptions volontaristes, mais l'essentiel demeure. Et cet essentiel, c'est l'existence objective (vraie) d'un idéal où coïncident l'être et la valeur. Donc : le même idéalisme, déjà repéré chez Platon et les utopistes, et qu'on peut appeler le *platonisme de Marx*. Norme et vérité sont du même côté. Le sens est vrai, et la vérité fait sens [...]. Des utopistes à Marx, le changement de registre (politique, théorique et métaphorique) est seulement l'indice de ce que le platonisme de Marx est pensé dans une structure hégélienne, où l'Idée n'est plus norme transcendante d'un monde déchu mais vérité immanente d'un monde en devenir, où l'être et la valeur coïncident, non plus dans une identité ontologique atemporelle mais dans le dépassement historique de leur opposition ». (Comte-Sponville, 1988 : 134sq., 111, 304sq. ; voir aussi 1994 : 147sq., 157-161, 225sq.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABENSOUR, M. [2000] : *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka.
- BARTHES, R. [1971] : *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BLOCH, E. [1976] : *Le Principe espérance*, Paris, Gallimard.
- CHOAY, F. [2000] : « L'utopie et le statut philosophique de l'espace édifié », dans L. T. Sargent et R. Schaer, 2000.
- COMTE-SPONVILLE, A. [1988] : *Le Mythe d'Icare. Traité du désespoir et de la béatitude*, t. 1, Paris, P.U.F. ;
- [1994] : *Valeur et Vérité. Études cyniques*, Paris, P.U.F.
- EATON, R. [2000] : « La cité comme exercice de style », dans L. T. Sargent et R. Schaer, 2000.
- FAYE, J.-P. [1973] : *Langages totalitaires*, Paris, Hermann.
- FOUCAULT, M. [1969] : *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard ;
- [1975] : *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard ;
- [2001] : *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Seuil, coll. « Hautes Études ».
- FOURIER, C. [1979] : *Le Nouveau Monde amoureux*, Paris, H. Champion.
- GOODMAN, N. [1990] : *Langages de l'art*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon.
- JACQUES, A. et J.-P. MOUILLESEAU [1988] : *Les Architectes de la liberté*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes ».
- LEDoux, C. N. [(1804) 1994] : *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, (reproduction « photostatique » de l'éd. originale de la Universitätsbibliothek Karlsruhe, Nördlingen, Verlag Dr. Alfons Uhl.
- MALER, H. [1995] : *Convoiter l'impossible. L'utopie avec Marx, malgré Marx*, Paris, Albin Michel.
- MORE, T. [1516] : *L'Utopie*, Livre I et II, Louvain, Éd. Pierre Martin.
- MOREAU, P.-F. [1982] : *Le Récit utopique. Droit naturel et roman de l'état*, Paris, P.U.F.
- RABATEL, A. [2002] : « Le sous-énonciateur dans les montages citationnels : hétérogénéités énonciatives et déficits épistémiques », *Enjeux*, n° 54, 52-66 ;
- [2003] : « Sur-énonciateurs et construction dissensuelle des savoirs », dans B. Maurer (sous la dir. de), *Didactiques de l'oral*, Actes du colloque international de Montpellier, C.R.D.P. de Basse-Normandie, 89-100 ;
- [2004a] : « Déséquilibres interactionnels, postures énonciatives et co-construction des savoirs : co-énonciateurs, sur-énonciateurs et archi-énonciateurs », dans A. Rabatel (sous la dir. de), *Mieux (se) comprendre pour mieux (se) parler et pour mieux (s')apprendre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 29-66 ;
- [2004b] : « La narrativisation d'un texte argumentatif : résolution des conflits et argumentation indirecte », dans R. Bouchard et L. Mondada (sous la dir. de), *Les Processus de la rédaction collaborative*, Paris, L'Harmattan.
- RICEUR, P. [1997] : *L'Idéologie et l'Utopie*, Paris, Le Seuil.
- SARGENT, L. T. et R. SCHAER (sous la dir. de) [2000] : *Utopie. La quête de la société idéale en Occident*, Paris, Bibliothèque nationale de France/Fayard.
- SCHAER, R. [2000] : « L'utopie, l'espace, le temps, l'histoire », dans L. T. Sargent et R. Schaer, 2000.
- TOURAIN, A. [2000] : « La société comme utopie », dans L. T. Sargent et R. Schaer, 2000.

DU CLICHÉ JOURNALISTIQUE

DAVID BLONDE

Un seul journal n'informe pas; il emporte la conviction et renforce, d'une manière permanente, les clichés nécessaires à la survie sociale. Ceux-ci ne sont plus que les concaténations figées de mots que l'on connaît [...].

(P. Imbert, 1989: 75)

Ce constat de Patrick Imbert met en lumière une caractéristique significative du texte journalistique: sa perméabilité aux clichés. Selon l'auteur de *L'Objectivité de la presse*, le recours à des «concaténations figées de mots» n'est pas gratuit: il sert à consolider le *statu quo*.

De ce point de vue, l'ordre établi assujettit la presse en prenant appui sur les clichés à la base du nationalisme et de l'économisme, soit «les deux isotopies sémantiques les plus fréquemment activées» (*ibid.*: 102) par le quatrième pouvoir. Il en résulte un contenu «pauvre» et «répétitif» (*ibid.*: 29) qui sert à «mouler» et à «désinformer» (*ibid.*: 17). D'évidence, il se dégage de cette sombre conception de la presse une condamnation catégorique du cliché: instrument du pouvoir, ce dernier est un piège contre lequel le lecteur éclairé doit se prémunir.

Toutefois, une réflexion d'ordre linguistique sur la fonction cognitive du cliché montre que tout ne se réduit pas à la prise en otage de la presse par l'autorité établie. Nous posons que la perméabilité du texte journalistique aux clichés, loin de désinformer en «génér[ant] le sommeil» (*ibid.*: 30), rend possible la transmission du message au lecteur en le lui rendant intelligible grâce au recours à un fonds linguistique partagé.

C'est en tenant compte des modalités de réception du cliché que nous analyserons des éditoriaux portant sur la campagne électorale fédérale qui s'est tenue du 23 octobre au 27 novembre 2000. Étant donné l'importance que revêtent les réactions et les commentaires de la presse au lendemain de toute consultation populaire, les éditoriaux du 28 au 30 novembre seront également pris en considération. Puisque l'étude exhaustive d'une «coupe synchrone»¹ de la presse québécoise dépasse de loin les visées de cet article, nous nous contenterons d'analyser les éditoriaux parus dans deux grands quotidiens québécois: *La Presse* et *Le Devoir*. Bien que ces journaux s'adressent à des publics fort différents et qu'ils s'opposent sur le plan idéologique, nous postulons que le recours au cliché varie non pas tant selon les orientations idéologiques *déclarées* des périodiques en question² qu'en fonction des compétences et des attentes du public auquel ils s'adressent.

1. Assises théoriques

1.1 *Le cliché et ses cousins*

Comment répondre à la question: «qu'est-ce que le cliché?», alors que nul ne s'entend sur la signification de ce terme controversé? La question la plus difficile que pose la (re-)définition du cliché est de savoir jusqu'où s'étend son empire. Il serait, à la rigueur, possible de poser que si tout langage est idéologique, parce que constitué d'un ensemble de signes issus «d'un consensus entre des individus socialement organisés au cours d'un processus d'interaction», comme le dit Bakhtine (1977: 41; voir aussi Angenot, 1989: 18-19), alors tout langage est aussi idéolo-

gique parce que issu d'une collectivité et donc forcément *commun* : « entre le mot et le cliché, il est vrai, la différence est mince » (Imbert, 1989 : 39).

Cependant, une telle définition nous paraît nettement trop englobante pour être utile. Système de signes vivants³, le langage est dynamique, alors que le cliché, concaténation fossilisée de mots, relève de ce que Misri désigne par l'expression « figement linguistique » (1987 : 71-85). Par figement, il faut entendre une perte de ce même dynamisme qui caractérise « l'énoncé libre » (*ibid.* : 71) : il est impossible de soumettre l'énoncé figé à des transformations sur les plans syntagmatique (expansion) ou paradigmatique (commutation). Par conséquent, il est reçu par le lecteur comme une unité statique, indécomposable, c'est-à-dire comme une expression toute faite.

C'est en insistant sur la dimension linguistique du cliché qu'on peut distinguer ce dernier d'autres catégories de figement, notamment le lieu commun et le stéréotype. Car d'aucuns confondent les trois termes, ainsi que le relève Amossy : « Nombreux sont d'ailleurs les essais qui poursuivent aujourd'hui une réflexion féconde sur la stéréotypie en utilisant indifféremment cliché, stéréotype et lieu commun » (1989 : 34).

Il est certes possible de distinguer le lieu commun du cliché, soit en adoptant, pour le premier terme, l'acception aristotélicienne des *topoi*, conçus comme « les types d'arguments *communs* aux trois genres de rhétorique », soit en l'utilisant dans son sens plus récent de « fond rebattu des conversations, des textes et des discours » (Molino, 1998 : 35). À la suite de Castillo Durante, nous préférons définir le *topos* comme un « réseau thématique » (1994 : 32) qui, « à la manière d'un *catalogue général*, fournit aux membres d'une communauté linguistique donnée le fond doxologique d'où ils tirent leurs arguments » (*ibid.* : 31). Ainsi, loin d'être un simple synonyme du cliché, le lieu commun peut être conçu comme un « code intertextuel sous-jacent » (Angenot, 1977 : 16) qui organise un ensemble de clichés autour d'un thème commun⁴.

Cependant, le cliché ne saurait se réduire à sa dimension sémantique : il constitue avant tout une idée *mise en forme*. D'où la distinction entre le cliché et le stéréotype : renvoyant à un élément de nature textuelle, le premier concept peut se définir, suivant la théorie d'Amossy, comme une « figure de style lexicalisée et figée » (1998 : 22-23), alors que le stéréotype représente une idée préconçue, une image

toute faite qui peut ne pas prendre la forme d'un syntagme mis en texte (Amossy, 1989 : 36)⁵. Cette image toute faite traduit une représentation figée et généralisatrice d'un groupe.

Idée qui réifie l'Autre, le stéréotype se manifeste souvent dans le texte journalistique sous la *forme* d'un cliché. Les occurrences de clichés stéréotypés abondent dans les éditoriaux de *La Presse* et du *Devoir*. Par exemple, l'image évoquée dans l'énoncé : « Achèteriez-vous une automobile d'occasion de Joe Clark » (M. Roy, *La Presse*, 16 nov. : A18⁶), prend la forme d'une question-cliché ironique qui se fonde sur une représentation usée – issue de l'imaginaire collectif des États-Uniens – du concessionnaire malhonnête⁷.

1.2 Cliché et cognition

Cliché stéréotypé ou non stéréotypé, le syntagme utilisé exerce, comme le stéréotype, une fonction cognitive en participant à « la cohérence idéologique » (Forget, 1990 : 144) du texte. Issu d'un « savoir partagé » (*ibid.*), fonds commun qui rend le texte intelligible pour l'auditeur, le cliché sert avant tout à la communication du signifié. En effet, comme le souligne Dufays,

[...] si la lecture [est] en grande partie une activité commune aux différents membres d'une même culture, c'est [est] parce qu'elle procède de ce minimum culturel commun qu'est la connaissance des systèmes de stéréotypes. (1994 : 10)

Ou, pour rester fidèle à notre terminologie, la connaissance de systèmes de *clichés*.

En faisant appel aux compétences de l'auditeur, le cliché permet du coup au journaliste de faciliter son « travail » communicationnel. Par sa tournure connotative, il revêt dans bien des cas une densité d'information que ne saurait transmettre son équivalent dénotatif. Le critère d'évaluation devient, en l'occurrence, l'efficacité du cliché ou, pour utiliser l'expression de Wanta et Leggett, sa « *compactness* » : « [...] A great deal of information is compressed in the [clichés] statements » (1988 : 84). Car affirmer, comme le fait Michèle Ouimet, que « Joe Clark [...] a tout du *has been* » (*P*, 6 nov. : A18), est plus efficace que d'utiliser, pour désigner la même chose, des termes appartenant au degré zéro de l'écriture : « Joe Clark est un homme politique qui reprend sa carrière politique après avoir échoué dans un passé lointain ». Le cliché du « *has been* » se révèle sensible-

ment plus économe. «Homme du passé», la traduction littérale de «*has been*» constitue à son tour un cliché. D'une part, du fait de sa fréquence: ce groupe nominal revient souvent dans le langage commun. D'autre part, à cause de sa dimension idéologique: la société moderne, tributaire de l'idéologie du Progrès, confère au mot «passé» une connotation nettement péjorative. Cependant, l'emploi de l'équivalent anglais est d'autant plus efficace qu'il souligne l'appartenance linguistique de Joe Clark.

En plus de favoriser la concision du texte, le cliché peut aussi permettre d'en assurer la cohérence. Il en est ainsi pour cette phrase d'Alain Dubuc: «Mais qu'arrive-t-il à Gilles Duceppe dans tout ça?» (P, 31 oct.:A18). Étant donné que le groupe nominal «Gilles Duceppe» représente la seule variable de la phrase, on constate qu'il est bel et bien question d'un cliché. Porteur d'aucune image, l'énoncé sert tout simplement de transition entre le nouveau paragraphe et le précédent. En recourant à une phrase interrogative au lieu d'une tournure hypotaxique («En ce qui a trait à Gilles Duceppe...») que l'on retrouverait dans un ouvrage savant, Dubuc mise sur la fonction phatique du schéma de la communication. Plus économe que l'enchaînement, dans l'éditorial, d'un paragraphe de transition, le recours à cette phrase «clichée» rend l'éditorial plus concis. Bref, du fait de sa concision et de sa capacité de favoriser la cohérence textuelle, le cliché facilite le processus cognitif en faisant passer le signifié de l'esprit du locuteur à celui de l'auditeur.

À la lumière de ces considérations, nous pouvons définir le cliché comme un syntagme ou un énoncé figé qui, du fait de sa fréquence, est reconnaissable à une époque donnée par tous les membres d'une culture donnée, en vertu de sa provenance du langage commun.

2. Typologie

2.1 Cliché approprié et cliché attribué

Entendu comme un effet de style issu du langage commun, le cliché peut tout de même être envisagé du point de vue pragmatique. On peut en effet classer les clichés en fonction de leur position dans le cadre de l'énonciation: «Qui tient le discours cliché, le Je ou le Il objectivé par le locuteur?». Selon une telle perspective, deux principaux types de clichés peuvent être relevés dans les éditoriaux publiés par *La Presse* et *Le Devoir* lors de la campagne électorale: le cliché approprié et le cliché attri-

bué. Le cliché approprié est celui que véhicule le locuteur lui-même. Soit cette phrase de Dubuc: «Les thèmes, ce sont la jeunesse et la modernité, ce qui permet de faire d'une pierre deux coups» (P, 4 nov.:A18). Le locuteur prend en charge le cliché «faire d'une pierre deux coups»; loin de mettre en question l'image usée, il s'appuie sur elle pour se faire comprendre plus efficacement. En plus de véhiculer ses propres clichés, il ne manque pas d'en attribuer aux personnes ou aux groupes dont il parle. Dans l'assertion de Bernard Descôteaux: «Quoi de plus naturel que d'insister sur des thèmes à la mode comme la nouvelle économie et l'environnement?» (D, 2 nov.:A6), le cliché de «la nouvelle économie» est attribué au discours tenu par le Parti libéral du Canada (PLC). Le journaliste, pour sa part, s'approprie la locution adverbiale «à la mode», cliché qui s'inscrit dans le *topos* de la parure. Paradoxalement, le cliché «à la mode» a pour fonction de mettre en relief la distance critique que prend le locuteur en regard du cliché attribué de «la nouvelle économie».

Il est possible de voir dans le cliché attribué un cas de stéréotypie, car il a pour effet de réifier le Il-Autre dont parle le locuteur. Toutefois, le stéréotype réside non pas dans la *forme* que prend le cliché, mais plutôt dans le processus mental par lequel le discours cliché fossilisé est prêté au Il. Ce processus d'attribution est plus ou moins évident: on doit distinguer entre le cliché explicitement attribué et le cliché implicitement attribué. Le cliché explicitement attribué peut être introduit par un autre cliché (c'est le cas d'«à la mode»), mais aussi par des verbes tels que «considérer comme»: «En disant pareille chose [que les Canadiens se moquent du palier de gouvernement], le NPD [Nouveau Parti démocratique] *présente* les citoyens *comme* de simples consommateurs de services» (M. Venne, D, 1 nov.:A8; nous soulignons). Le verbe «présenter comme» fait explicitement correspondre le cliché «de simples consommateurs de services» au discours néo-démocrate. Au contraire, le cliché implicitement attribué fait l'économie de guillemets ou de verbes tels que «présenter comme». C'est le cas de cette paraphrase du discours néo-démocrate: «Baisser les impôts n'est plus un péché» (*ibid.*). Aucune marque ne permet de voir que l'instance qui véhicule ce cliché est non pas M. Venne, mais plutôt le NPD. Cet énoncé fonctionne comme une forme de discours indirect libre dont on doit déduire – normalement sans s'en rendre compte – le recours à un processus d'attribution.

Explicite ou implicite, l'attribution de clichés participe d'un jeu métalinguistique. Les énoncés, qui « comportent, implicitement ou explicitement, une référence à leur propre code », exercent une fonction métalinguistique (Ducrot et Schaeffer, 1995 : 780). Cette fonction permet au cliché attribué de « signifier la forme, de la rendre perceptible, il se désigne lui-même du doigt » (Jenny, 1972 : 517). « Le livre rose », titre d'un éditorial de A. Dubuc (*P*, 4 nov. : A18), constitue un cliché régénéré qui se réfère à lui-même ; il parodie le « Livre rouge » du PLC, titre doublement cliché : d'une part, il reprend le titre donné aux programmes de 1993 et 1997 ; d'autre part, il évoque des programmes politiques désignés par la couleur de leur couverture (le « Livre beige » de Claude Ryan, entre autres). L'exemple du « Livre rose », titre parodiant tous les autres « livres » identifiés par la couleur de leur couverture, montre comment la fonction métalinguistique permet au cliché de se subvertir lui-même. Qu'elle soit exploitée dans les éditoriaux de A. Dubuc et de M. Venne témoigne de la distance critique que manifeste souvent l'éditorialiste vis-à-vis du langage.

2.2 Le cliché non iconique

Envisagé du point de vue rhétorique, le cliché, approprié ou attribué, doit trouver une autre typologie. Deux sortes de clichés peuvent être relevées : d'une part, ce que nous appellerons le cliché iconique, véhiculant des images tantôt essentielles, tantôt accidentelles ; d'autre part, le cliché non iconique, soit un cliché dépourvu d'image. Intitulé « Rien de neuf... », un éditorial de Roy s'amorce par le cliché non iconique :

Il faut se rendre à l'évidence : *le fort taux d'abstention enregistré lors des élections fédérales, lundi, a été non seulement quantitativement, mais qualitativement différent du degré de désertion engendré par la banale et habituelle tiédeur de l'électeur paresseux [...]*.

(*P*, 30 nov. : A18 ; nous soulignons)

Le propre du texte incitatif (« Il faut »), ce « coup de langage prescriptif » (Lyotard, 1979 : 60), confère à l'éditorialiste une autorité intellectuelle certaine en faisant passer pour évident un phénomène qui s'avère peut-être plus complexe qu'il ne le pense : l'abstention de 42 % des électeurs lors des élections fédérales de 2000. Un moyen de déterminer le degré de figement est de voir s'il est possible ou non

d'opérer une expansion ou une commutation sur l'énoncé. Si une telle opération finit par en changer le sens ou par en atténuer considérablement l'effet rhétorique, alors il est question d'un cliché. Ainsi, on pourrait soumettre la phrase de Roy à une opération d'expansion : « C'est à pied qu'il faut se rendre à l'évidence ».

En confondant l'abstrait et le concret, l'énoncé subit alors une transformation sémantique radicale et perd, du coup, une partie de son efficacité rhétorique. De même, l'énoncé peut être soumis au « test » de la commutation : « Il faut se rendre à Liège ».

En ce cas, la substitution du complément « à l'évidence » par « à Liège » fait disparaître l'aspect cliché de la phrase : celle-ci devient ce que Misri appelle un énoncé libre, c'est-à-dire un énoncé susceptible d'être transformé selon les axes paradigmatique (commutation) ou syntagmatique (expansion) (1987 : 71). Bref, étant donné son caractère figé et l'absence d'une image, l'énoncé de M. Venne peut être envisagé comme un cliché non iconique.

2.3 Cas problématique : l'antithèse

Cependant, force est de constater que les tests d'expansion et de commutation sont, dans certains cas, loin de suffire à l'identification du cliché non iconique. Dans deux de ses éditoriaux, M. Venne exploite l'antithèse : « Poser la question, c'est y répondre » (*D*, 7 nov. : A6 ; 20 nov. : A6). Fort répandue chez les journalistes, l'antithèse de Venne provient moins du locuteur que du langage commun.

La fréquence avec laquelle on utilise cette antithèse n'en fait pourtant pas un cliché. Car l'exemple de Venne montre qu'une phrase toute faite peut avoir malgré tout un effet de rhétorique. Tantôt issue d'un milieu donné, tantôt fruit du « génie créateur » de l'écrivain, l'antithèse fait partie des figures qui résistent le mieux à l'usure, en raison du processus cognitif que déclenche chez l'auditeur le rapprochement de deux termes opposés. L'énoncé « Poser la question, c'est y répondre » rapproche les termes opposés « question » et « réponse ». En l'occurrence, le couple paradigmatique question/réponse se caractérise par la complémentarité – voire la réciprocité (« *convergeness* ») (Lyons, 1977 : 279) – des deux termes : allant toujours de pair (une question appelle une réponse et de la réponse découle souvent d'autres questions, selon la méthode scientifique), les deux lexèmes, « réflexifs » (c'est-à-dire qui retournent le langage

sur lui-même, suivant la définition de Lyons [*ibid.*: 5]), ont en commun le fait de désigner de façon métalinguistique deux opérations inverses du discours – point de rencontre qui constitue le « noyau sémique commun » (Greimas, 1969: 48) du couple antithétique.

Ainsi, avant d'être un cas de figement linguistique, l'énoncé de Venne est révélateur du rôle essentiel de la perception des couples antithétiques qui structurent le langage⁸. Il est avant tout révélateur du travail cognitif requis pour saisir une antithèse. Soulignant que « antithesis is a linguistic form that is educationally acquired », Kaluza a déjà insisté sur le rôle de la compétence linguistique de l'auditeur dans la *production* d'un énoncé antithétique (1984: 102). Une telle compétence est également nécessaire à sa *réception*. L'auditeur doit être à même de reconnaître le paradigme dans lequel se situent les deux termes opposés, ce qui est l'aboutissement d'un effort cognitif destiné à « rétablir l'unité » du couple antithétique par le biais d'« une opération de sémiosis », soit le processus par lequel on « remont[e] à un niveau d'abstraction supérieur afin d'intégrer dans un seul acte mental ces données contradictoires » (Vandendorpe, 1989: 53). À la suite de Vandendorpe (*ibid.*: 49; 1990: 169-193), nous postulons que l'existence d'un tel lien paradigmatique et le travail cognitif nécessaire à sa perception expliquent pourquoi le récepteur se rappelle mieux un énoncé antithétique qu'un énoncé dépourvu de ce genre d'opposition sémantique⁹.

L'énoncé « Poser la question, c'est y répondre » pousse encore plus loin l'effet cognitif du couple antithétique question/réponse. D'une part, il signifie que la question contient déjà la réponse, ce qui est en soi paradoxal. D'autre part, dans l'éditorial du 7 novembre, l'antithèse repose sur une *double* opposition: entre les termes « question » et « réponse », mais aussi entre l'énoncé et son co-texte. L'article définit « la » renvoie à toutes les « questions embarrassantes » que les hommes politiques cherchent à éviter coûte que coûte: « Rompus aux règles de la communication télévisuelle, les hommes politiques se préparent à éviter les *questions* embarrassantes. *Mais* souvent, poser la question, c'est y répondre » (nous soulignons). Ainsi, le jeu rhétorique sur le couple question/réponse se manifeste comme une réflexion métalinguistique sur le fait de poser une question. Venne veut dire que les questions posées par les reporters en disent plus long sur le leadership et le programme électoral des hommes politiques que les réponses – vides,

banales – de ces derniers. En somme, l'antithèse de Venne nous permet de voir que l'effet rhétorique engendré par un procédé stylistique « non iconique » peut fort souvent compenser la fréquence avec laquelle il est exploité. Il en va autrement du cliché iconique.

2.4 Cliché iconique

Si le cliché non iconique consiste en un procédé d'ordre formel, lié à la syntaxe, le cliché iconique véhicule quant à lui une image sous la forme d'une métaphore usée. Tiré d'un éditorial de Mario Roy, l'énoncé suivant présente trois exemples de clichés-images: « [Joe Clark] est passé de l'état de grabotante sangle à un pari comateux au statut de vieux sage respecté et toujours vert » (*P*, nov.:A18). Ici, Roy compare Clark d'abord à une sangle, puis à un vieux sage et, enfin, pour souligner par le biais d'un oxymore que ce « vieux sage » a conservé la vigueur de sa jeunesse, à un fruit qui n'est pas encore mûr (« toujours vert »). L'image véhiculée par ce type de cliché peut prendre deux formes: l'image essentielle, pourvue d'une valeur tropique immédiate et indispensable à la signification de l'énoncé, et l'image accidentelle, pourvue d'une valeur tropique médiante et jouant un rôle accessoire dans le fonctionnement du cliché. Le cliché véhiculant une image essentielle crée un effet rhétorique qui dépend directement de l'image qu'il représente. Il en est ainsi pour cet énoncé de Descôteaux qui réagit contre la décision prise par des juges albertains de mettre fin aux limites imposées aux dépenses électorales effectuées par des tiers: « [...] mais de là à penser que la seule limite admissible puisse être la profondeur des poches de ceux qui veulent intervenir à titre de tiers dans le débat électoral... » (*D*, 27 oct.:A10). Dans cette phrase, les moyens financiers dont disposent les tiers sont représentés par l'image de « poches ». Le sens de la phrase gravite autour de cette image figée. Quant au cliché véhiculant une image accidentelle, celle-ci, s'étant désémantisée au fil du temps, ne produit aucun effet rhétorique. C'est sans doute le cas de la locution adverbiale « en rodage », métaphore devenue catachrèse: « cette première semaine a été un bel exemple de non-campagne, où les partis, sans doute en rodage [...] » (A. Dubuc, *P*, 28 oct.:A18). En l'occurrence, l'auditeur n'a pas besoin de se figurer la remise au point d'un moteur pour savoir où veut en venir le locuteur. Néanmoins, s'inscrivant dans le *topos* du jeu (la course Formule 1), le cliché « en rodage » devient, une fois situé dans un ensemble de

clichés auxquels il s'apparente quant au sens, révélateur du fonctionnement sémantique de l'énoncé et du texte dans son ensemble.

L'importance de l'image dans le fonctionnement du cliché dépend le plus souvent de la fonction grammaticale du mot qui la véhicule. En règle générale, l'image essentielle s'avère d'autant plus importante qu'elle se trouve dans une position stratégique dans la phrase en question : elle remplit la plupart du temps la fonction de sujet, de verbe, d'attribut ou de complément commandé par un verbe transitif. Soit l'énoncé suivant : « À propos de fiscalité, le Premier ministre, dont la popularité personnelle est à la baisse, doit une fière chandelle à son ministre des Finances, Paul Martin » (Descôteaux, *D*, 28 nov. : A1). Dans l'expression figée « devoir une fière chandelle », l'image de la « fière chandelle », groupe nominal (complément d'objet direct), ne saurait être supprimée, le verbe « devoir » étant transitif. Par conséquent, la position du groupe nominal attire l'attention de l'auditeur sur l'image dont il est porteur, d'où l'importance de l'information transmise par le cliché. Au contraire, la locution adverbiale « d'entrée de jeu » (« D'entrée de jeu, les libéraux ont court-circuité le débat sur les politiques fiscales » [Descôteaux, *D*, 25 et 26 nov. : A12]) sert de complément circonstanciel, fonction dont peut se passer la phrase de Descôteaux. L'image morte qu'est « jeu » n'est pas ce qui oriente l'auditeur dans son parcours cognitif : afin de comprendre l'énoncé, il doit plutôt reconnaître la fonction de charnière que remplit la locution adverbiale dans la phrase. L'efficacité du cliché « d'entrée de jeu » vient moins de l'image qu'il contient – pris isolément, il n'en possède plus ; c'est une catachrèse – que de son rôle de repère susceptible d'aider l'auditeur à suivre l'enchaînement de phrases dans leur continuité.

3. Les *topoi*

Sous forme de phrase de transition (« Mais qu'arrive-t-il à Gilles Duceppe dans tout ça ? ») ou de charnière (« d'entrée de jeu »), le cliché contribue, on l'a vu, à la cohérence du texte éditorial. Facilitant l'enchaînement interne d'énoncés, les clichés iconiques convoqués dans un corpus donné se répondent, formant de vastes champs sémantiques qui gravitent autour d'un thème pivot, le *topos*. Les éditorialistes de *La Presse* et du *Devoir* privilégient cinq principaux *topoi* : la politique-Église, la politique-commerce, la politique-bataille, la politique-jeu et la politique-théâtre.

3.1 Le *topos religieux*

Le premier champ sémantique d'importance s'organise autour du lieu commun de la politique-Église. L'inscription du *topos* religieux se manifeste par des clichés iconiques porteurs d'images essentielles. A. Dubuc dépeint la politique allianciste sur la « justice » comme une « croisade allianciste pour la loi et l'ordre » (*P*, 4 nov. : A18). Est ainsi évoquée l'image usée de la lutte agressive contre un ennemi commun (la croisade), en l'occurrence le criminel. La connotation religieuse de la métaphore, s'étant usée au fil du temps, ne s'impose en d'autres contextes qu'à l'esprit du lecteur attentif. Toutefois, dans le contexte d'un discours électoral contaminé par les références à l'évangélisme albertain, le cliché acquiert de nouveau tout son sens religieux. Le recours de Dubuc au *topos* religieux est loin d'épargner l'autre ennemi de l'Alliance canadienne, le PLC, pourtant réputé pour son sécularisme. Accusé de manichéisme, il est décrit comme « se déchaîn[ant] contre les forces du mal représentées par l'Alliance canadienne » (*P*, 2 nov. : A18 ; nous soulignons). Ironique, ce cliché attribué montre que l'Alliance n'a pas le monopole de l'esprit manichéen qui caractérise la droite religieuse.

Les clichés religieux exploités par les éditorialistes de *La Presse* prennent parfois la forme d'un jeu intertextuel banal. Un éditorial d'Agnès Gruda s'intitule : « Et Dieu créa Stockwell » (*P*, 19 nov. : A8), allusion à la Genèse, dont l'ironie vise le créationnisme du chef allianciste. D'autres clichés intertextuels rompent avec le lexique judéo-chrétien pour évoquer la mythologie païenne. Un éditorial de Dubuc s'intitule : « La descente aux enfers [du Bloc québécois] » (*P*, 29 nov. : A24) et évoque l'image surexploitée du mythe d'Orphée. Que les deux clichés intertextuels se manifestent dans le titre n'est pas sans importance : cela souligne le rôle à la fois ludique et ironique de l'allusion religieuse dans une campagne qui s'est longuement attardée sur le thème du fondamentalisme à la suite de la diffusion d'un reportage sur les convictions religieuses de Stockwell Day.

Tout en évitant des jeux intertextuels aussi faciles, les éditorialistes du *Devoir* exploitent à leur tour le *topos* religieux. « L'Alliance canadienne [...] en sera à son premier baptême » (Descôteaux, *D*, 23 oct. : A8). Mais, en gros, les clichés liés au *topos* religieux dans *Le Devoir* s'avèrent moins nombreux et sensiblement plus subtils que dans *La Presse*. Est-ce là un signe de la fidélité des éditorialistes du *Devoir* envers les valeurs séculières qui font loi depuis la Révolution

tranquille? La faible fréquence des occurrences de termes porteurs d'une connotation religieuse ou même morale dans *Le Devoir* pourrait tout aussi bien témoigner d'une volonté d'éviter des clichés jugés trop faciles.

3.2 *Le topos commercial*

Autre *topos* convoqué dans les deux quotidiens, le lexique des affaires est exploité pour raconter les péripéties de la campagne électorale. Contrairement à nos attentes, l'inscription du *topos* commercial se manifeste à parts égales dans *Le Devoir* et *La Presse*. Dubuc qualifie de «rentable» une stratégie électorale de l'Alliance: «Il est donc rentable pour les adversaires de Stockwell Day d'exploiter ce flou» (*P*, 2 nov.:A18). D'autres stratégies sont désignées par le cliché «argument de vente» (*P*, 4 nov.:A12 et 28 nov.:A22). De même, Descôteaux emploie le verbe «gérer» pour désigner l'action de gouverner le pays (*D*, 23 oct.:A6), tandis que Venne, calquant une expression anglaise, identifie le centralisme du PLC comme «sa marque de commerce» (*D*, 30 oct.:A6). Cependant, l'utilisation par *Le Devoir* d'autres clichés témoigne d'un souci de mettre en cause certains discours ambiants. C'est le cas, notamment, de l'emploi du cliché de «l'ère de la mondialisation» dans un éditorial de Venne (*D*, 23 nov.:A6). L'attribution de ce cliché aux hommes politiques traduit les inquiétudes des milieux hautement scolarisés du Québec – soit le public du *Devoir* – vis-à-vis d'institutions telles que l'Organisation mondiale du commerce et de tendances telles que le libre-échange. Néanmoins, dans *Le Devoir* comme dans *La Presse*, les nombreuses occurrences de clichés renvoyant au monde des affaires reflètent l'économisme qui imprègne le discours politique au Canada.

3.3 *Les topoï du jeu et du théâtre*

Aux *topoï* religieux et commercial viennent s'ajouter ceux du jeu et du théâtre. Par le biais de clichés iconiques, la campagne électorale se voit tour à tour comparée au jeu, au sport et au spectacle. Les occurrences de l'image usée du jeu de casino se multiplient dans les éditoriaux de *La Presse* et du *Devoir*. Pour désigner le risque, les éditorialistes exploitent le cliché du pari. Dubuc estime que la stratégie électorale du Bloc québécois consiste à «jouer la carte référendaire» (*P*, 4 nov.:A18). Contredisant son collègue, qui prétend que «Day a aussi gagné son pari, avec au moins une demi-douzaine de sièges de plus» (Dubuc, *P*, 28 nov.:

A22), A. Gruda affirme que «Stockwell Day a raté son pari» (*P*, 28 nov.:A22). Les éditorialistes du *Devoir* jugent le cliché du pari tout aussi fécond: «Le pari [de Day] est osé en cette période où les baisses d'impôts font recette» (Venne, *D*, 1 nov.:A8). Descôteaux attribue le véritable pari à Jean Chrétien: «C'est lui qui a fait le pari osé de déclencher des élections envers et contre l'avis de la plupart de ses conseillers» (*D*, 28 nov.:A1). Depuis toujours, l'idée même de politique suppose la prise de nombreux risques. La prolifération de clichés renvoyant au jeu met tout de même en lumière la précarité de l'ordre politique actuel, dépourvu d'idées réellement novatrices.

Autre forme de jeu, le sport fournit un lexique dans lequel puisent volontiers les éditorialistes des deux quotidiens. Qualifiée d'«arène politique» (Venne, *D*, 1 nov.:A8), la campagne électorale est également dépeinte tour à tour comme un circuit de course de Formule 1, autour duquel «Gilles Duceppe pourra dormir sur le pilote automatique lors du débat en anglais» (Oûimet, *P*, 6 nov.:A26), et comme un sprint: «Certes, le NPD n'est pas dans une course dont il espère sortir vainqueur» (Venne, *D*, 1 nov.:A8). Certains clichés liés à l'activité physique ont vu le jour au Canada. Dans un éditorial de Venne, un énoncé de portée universelle fait allusion au comportement peu orthodoxe de Pierre Trudeau, réputé pour les pirouettes qu'il faisait au Palais de Buckingham: «À un grand homme politique, on pardonne même certains écarts, on s'amuse de ses pirouettes» (*D*, 20 nov.:A6).

Pourtant, le contenu des éditoriaux, qui sont nombreux à souligner «le vide assez palpable» de la vie politique au Canada (Dubuc, *P*, 18 nov.:A18), laisse entendre que l'époque où un Trudeau ou même un Pearson brassaient des idées à Ottawa est bel et bien révolue. Dubuc justifie malgré lui la nécessité d'user de clichés pour faire part des événements qui se déroulent pendant la campagne: celle-ci est «un vide que le monde médiatique a tenté de combler à sa façon» (*P*, 28 oct.:A18). Afin de combler ce «vide désolant» que déplore Descôteaux (*D*, 29 nov.:A8) et de rendre les articles sur la campagne électorale aussi intéressants que possible, les éditorialistes exploitent, outre les *topoï* du jeu de casino et du jeu récréatif, les clichés renvoyant au jeu théâtral. En vertu de ce *topos*, la vie publique devient une «scène politique» (Gruda, *P*, 28 nov.:A22; Roy, *P*, 30 nov.:A18; nous soulignons) sur laquelle s'affrontent «les principaux protagonistes» (Dubuc, *P*, 28

oct.:A18) du spectacle politique. Le locuteur peut parfois confondre pièce de théâtre et texte narratif, ainsi que le fait Dubuc en désignant par le terme « récit » « les péripéties de cette campagne » (P, 24 nov.:A12). Afin de souligner l'importance de la victoire de Jean Chrétien, Descôteaux va jusqu'à marier le lexique théâtral et l'imagerie liée à un lieu mythique, le panthéon des artistes: « la longévité politique que lui procure ce troisième mandat consécutif lui donne ce *billet d'entrée* [au "panthéon" des premiers ministres libéraux] qu'il recherchait » (D, 28 nov.:A1; nous soulignons). Cet usage du *topos* de la politique-spectacle suggère que la chose publique ne serait donc plus le lieu de débats d'idées destinés à faire progresser la société civile; elle passe, au contraire, pour un spectacle dont l'action s'est peu à peu ritualisée, donc vidée de sens.

Image figée, le cliché iconique s'avère donc un moyen efficace d'exposer le vide dans lequel sombre la « scène » politique canadienne. Les citoyens qui ont pris la peine de voter l'ont fait sans vraiment y croire: l'exercice des droits démocratiques est devenu un rituel qui, comme le « baptême » dont fait mention Descôteaux, a perdu la valeur sémantique dont il était jadis porteur. Pour employer le cliché de Descôteaux, la démocratie n'apparaît plus comme « une cause sacrée » (D, 29 nov.:A8). Cependant, autant les clichés exploités par les journalistes servent à mettre en évidence la ritualisation de la démocratie, autant ils servent à dévaloriser l'idée de religion en plaçant sur un même plan des images religieuses et des concepts économiques. Le citoyen, appelé désormais « contribuable », est devenu le pantin de l'actuel discours économiste, qui agit sur lui comme un destin. Le *topos* de la politique-commerce qui transparaît dans le discours journalistique en est symptomatique.

Soumis à cette logique marchande, les « enjeux électoraux » (Descôteaux, D, 23 oct.:A6) cèdent la place aux images, et l'univers du paraître supplante le domaine du sens. Comme l'a bien montré G. Debord, le discours économiste n'est pas sans rapport avec le triomphe du paraître sur le sens, du jeu de rôles sur l'être réel:

La première phase de la domination de l'économie sur la vie sociale avait entraîné dans la définition de toute réalisation humaine une évidente dégradation de l'être en avoir. La phase présente de l'occupation totale de la vie sociale par les résultats accumulés de l'économie conduit à un glissement généralisé de l'avoir au paraître, dont tout « avoir » effectif doit tirer son prestige immédiat et sa fonction dernière.¹⁰

Du triomphe du paraître découle celui du spectacle, qui a abouti à la saturation de la presse par les clichés renvoyant à la scène. Ironie du sort, le cliché, pour désémantiser qu'il paraisse, a plus de sens que l'on ne serait porté à penser: il montre en quoi les démocraties libérales se résolvent peu à peu en une énorme société d'images, proche de la culture photographique japonaise, dont émane le discours cliché des *haïkus* (I. Rieusset-Lemarie, 1993: 206).

Conclusion

Ressort de l'économisme et de « la société du spectacle », le cliché semble donc imposer à l'auditeur une cohérence idéologique, conformément à la conception de la presse que véhicule Patrick Imbert. Grâce à son caractère *reconnaissable* et à son apport à la cohérence textuelle (notamment lorsque l'on s'en sert comme marqueur de relation ou comme phrase de transition), il favorise la lisibilité du texte et, du coup, facilite la transmission de la vision sociale qui le sous-tend. En réduisant au strict minimum l'effort nécessaire à la réception du texte, il en augmente la force de frappe idéologique¹¹. Complice des idéologies dominantes, il s'apparente à « la langue de bois » dont T. Slama-Cazacu expose les effets pervers (1993: 85-87).

Toutefois, il serait imprudent de conclure que le cliché exerce une fonction « perlocutoire », terme utilisé par Annie Brisset pour désigner les textes qui *cherchent* à imposer au lecteur un message idéologique précis. Par exemple, on peut difficilement reprocher aux éditorialistes du *Devoir* de vouloir promouvoir le néo-libéralisme en exploitant des clichés issus du discours économiste, discours qu'ils tâchent justement de déconstruire en l'attribuant aux grandes formations politiques du Canada. Car loin de toujours constituer une *visée* du texte journalistique, la mise en place d'une cohérence idéologique par l'entremise de clichés et de *topoi* s'insère dans une stratégie de communication misant sur la fonction phatique. Les éditoriaux de journaux comme *La Presse* ou *Le Devoir* doivent s'appuyer sur ces matériaux cognitifs communs dans le dessein d'atteindre une visée essentielle, celle de maintenir le contact avec leur public respectif. En permettant au locuteur et à l'auditeur de « parler la même langue », c'est-à-dire un langage issu d'une convention, d'un pacte entre les deux instances de la communication journalistique, le cliché assure la réciprocité des jeux d'influence qui sous-tendent l'article de journal. D'une part, le locuteur agit sur l'auditeur en expri-

mant des opinions, notamment dans un éditorial, voire dans une lettre publiée dans le courrier des lecteurs. Toutefois, il peut ne pas être conscient du contenu idéologique de son texte. Il en est sans doute ainsi des éditorialistes du *Devoir*, qui recourent, souvent malgré eux, aux clichés propres au discours économiste. D'autre part, le locuteur se laisse influencer par la représentation qu'il a de l'auditeur. Cette représentation est l'aboutissement d'une évaluation destinée à déterminer les compétences et les attentes de celui à qui le texte s'adresse. La quantité et le contenu idéologique des clichés varieront selon que le locuteur désire rejoindre un auditeur bourgeois et instruit ou un auditeur qui appartient à la classe ouvrière. Ils varieront également selon que l'auditeur désire lire un article scientifique ou un simple texte d'opinion, une revue spécialisée ou un quotidien. Si des clichés se glissent dans un quotidien comme *Le Devoir*, destiné à un public pour la plus grande partie scolarisé, c'est en partie parce que ce dernier s'attend à ce que l'on lui propose des articles de *journal* et non pas des traités savants qui pourraient fort bien figurer dans un numéro de revue universitaire. L'utilisation de clichés provient de ce souci de ne pas frustrer de telles attentes et de cette conscience qu'un article qui s'écarte trop du langage commun risque de rompre le contact entre un journaliste «arrogant» et un auditeur gêné par cette transgression du pacte de communication journalistique.

C'est par cette stratégie de communication que le journaliste se distingue de l'écrivain. Le journaliste se doit de songer en tout temps à son lectorat, tandis que, chez l'écrivain, l'évaluation stratégique du public sert non seulement au contact entre le locuteur et l'auditeur, mais aussi à la création d'un effet poétique. Cette distinction explique pourquoi le journaliste et l'écrivain envisagent le cliché différemment. Car s'il arrive aux milieux littéraires de dénoncer l'emprise du cliché¹², sous prétexte que ce dernier nuit à la souveraineté du sujet écrivain, il n'en va pas de même pour la presse, dont la vision instrumentale du langage, opposée à la conception proprement littéraire du langage comme fin en soi, se traduit par une tolérance relative vis-à-vis du figement linguistique. Alors que l'écrivain s'acharne souvent à subvertir les clichés de son entourage, quitte à s'aliéner des lecteurs en mettant en cause les *topoi* qui moulent leur discours, il arrive souvent au journaliste de se poser en *complice* de ses lecteurs en recourant notamment à un langage qui leur est familier. En dernière analyse,

la transmission d'une cohérence idéologique, par le biais de clichés et de *topoi*, relève moins d'une stratégie de consolidation du *statu quo* que d'un sous-produit de cet échange entre le journaliste et un représentant *virtuel* du public cible. C'est de l'image de cet interlocuteur virtuel stéréotypé que le texte journalistique prend forme.

NOTES

1. Nous empruntons volontiers le terme employé par Marc Angenot, qui examine la coupe synchronique de la France en 1889 en dépouillant tous les textes parus cette année-là (1989 : 14).
2. Le propre du langage *commun* convoqué par la presse n'est-il pas de transcender les positions *particulières* d'un périodique donné?
3. Comme le dit Yaguello en paraphrasant Bakhtine, «la forme linguistique est toujours perçue [...] comme un signe changeant. [...] Le signe est par nature vivant et mobile, pluri-accentuel» (M. Yaguello, «Introduction», dans M. Bakhtine, 1977 : 14).
4. Notons tout de suite que seul le cliché doté d'une image (le cliché iconique) peut faire partie d'un champ topologique.
5. Certes, cette conception du couple cliché-stéréotype est loin de faire l'unanimité. J.-L. Dufays identifie comme stéréotype toute manifestation de figement sémantique ou stylistique, «qu'il s'agisse de clichés de langage, de poncifs sémantiques ou d'idées reçues» (1994 : 10). Le cliché constituerait de ce point de vue une forme de stéréotype. Au contraire, L. Jenny réduit tout cas de figement linguistique au concept de cliché (1972 : 495-517). La théorie du cliché avancée par Amossy se situe à mi-chemin entre ces deux pôles.
6. Par souci d'économie, *La Presse* sera désormais désignée par la lettre *P* et *Le Devoir*, par la lettre *D*.
7. L'image du concessionnaire malhonnête a été abondamment utilisée à propos de Richard Nixon.
8. Dans sa préface à la deuxième édition du célèbre ouvrage d'Ogden sur l'*Opposition*, I. A. Richards souligne que «Perception of oppositions is thus the active principle of language – and of all signs-situations, as *The Meaning of Meaning* [de Richards et Ogden] called them» (I. A. Richards, «Forward», dans C. K. Ogden, 1967 : 3).
9. Identifiée par Welch comme une «force imaginative», l'antithèse a pour effet de stimuler la pensée : «As in science, contrariety and paradox in literature play not only an æsthetic and verbal but also a cognitive role. Metaphores, paradoxes, oxymorons, and antitheses – these challenge the boundaries of thought, forcing words to reveal knowledge in new ways» (1984 : 10).
10. G. Debord, 1967, chap. 1, § 17.
11. Ce n'est donc pas un hasard qu'au moment de mettre en question la cohérence idéologique des chefs, Venne recourt à une antithèse, figure dynamique qui exige du lecteur un certain effort cognitif.
12. Jusqu'à donner lieu à une «Terreur» qui prive le sujet du «droit de dire à tout moment ce qu'il pense», comme le souligne J. Paulhan (1941 : 23). L'auteur déplore que, sous prétexte de vouloir «rompre avec un langage trop convenu» (c'est-à-dire cliché), «l'on est près de rompre avec tout le langage humain» (*ibid.* : 31).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AMOSSY, R. [1989]: « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine. » *Littérature*, n°73, 29-46;
- [1998]: « Du cliché et du stéréotype. Bilan provisoire ou anatomie d'un parcours », dans G. Mathis, 21-28.
- ANGENOT, M. [1977]: « Présupposé, topos, idéologème », *Études françaises*, vol. 13, n°1-2, 11-34;
- [1989]: *1889. Un état du discours social*, Montréal, Éd. du Préambule, coll. « L'Univers des discours ».
- BAKHTINE, M. [(1929) 1977]: *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, préf. de R. Jakobson, introduction et trad. par M. Yaguello, Paris, Minuit.
- BRISSET, A. [1990]: *Sociocritique de la traduction: Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Montréal, Éd. du Préambule, coll. « L'Univers des discours ».
- CASTILLO DURANTE, D. [1994]: *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature ».
- DEBORD, G. [1967]: *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel (1^{re} éd.). [http://perso.wanadoo.fr/plage_desinvolte].
- DUCROT, O. et J.-M. SCHAEFFER [1995]: *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- DUFAYS, J.-L. [1994]: *Stéréotype et Lecture*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage ».
- FORGET, D. [1990]: « Le discours politique: du plan linguistique au plan idéologique », *Protée*, vol. 18, n°2, 141-147.
- GREIMAS, A. J. [(1966) 1969]: *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage ».
- IMBERT, P. [1989]: *L'Objectivité de la presse: Le 4^e pouvoir en otage*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec/ Communications ».
- JENNY, L. [1972]: « Structure et fonctions du cliché. À propos des *Impressions d'Afrique* », *Poétique*, n°12, 495-517.
- KALUZA, I. [1984]: « Antithesis – A Linguistic Approach », *Studia Anglica Posnaniensia*, vol. 17, 101-114.
- LYONS, J. [1977]: *Semantics: I*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LYOTARD, J.-F. [1979]: *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- MATHIS, G. (sous la dir. de) [1998]: *Le Cliché*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.
- MISRI, G. [1987]: « Approches du figement linguistique: critères et tendances », *La Linguistique*, vol. 23, fasc. 2, 71-85.
- MOLINO, J. [1998]: « La culture du cliché: Archéologie critique d'une notion problématique », dans G. Mathis, 35-56.
- OGDEN, C. K. [1967]: *Opposition: A Linguistic and Psychological Analysis*, préf. de I. A. Richards, Bloomington, Indiana University Press.
- PAULHAN, J. [1941]: *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, Paris, NRF-Gallimard.
- RIEUSSET-LEMARIE, I. [1993]: « Quotidien et communication/ Situation comparée France-Japon », *Sociétés*, n°40, 197-210.
- SLAMA-CAZACU, T. [1993]: « La "langue de bois" et quelques problèmes de communication », *Linx*, n°29, 85-97.
- VANDENDORPE, C. [1989]: *Apprendre à lire des fables: Une approche socio-cognitive*, Montréal, Éd. du Préambule, coll. « L'Univers des discours »;
- [1990]: « Paradigme et syntagme: De quelques idées vertes qui ont dormi furieusement », *Revue québécoise de linguistique théorique et appliquée*, vol. 9, n°3, 169-193.
- WANTA, W. et D. LEGGETT [1988]: « "Hitting Paydirt": Capacity Theory and Sports Announcers Use of Clichés », *Journal of Communication*, vol. 38, n°4, 82-89.
- WELCH, D. M. [1984]: « Antithetical Thinking in Science and Literature », *The Centennial Review*, vol. XXVIII, n°1, 1-22.

LA PELLE ET LE MASQUE

LES ARTS DITS PRIMITIFS SONT-IL DES *READY-MADE*?

CHRISTINE GALAVERNA

Introduction

Dans un article consacré au futur musée du quai Branly¹, Jean Bazin et Alban Bensa établissent une comparaison entre *ready-made* et arts dits primitifs :

Il faut admettre que n'importe quel produit d'un travail humain, d'une activité intentionnelle – tout « artefact », tout ce qui est fait avec un certain art, mais pas forcément « pour l'art » – est susceptible de devenir, dans certaines conditions, une œuvre : Marcel Duchamp nous en a administré une fois pour toutes la démonstration en acte, même si la théorie de l'art n'a pas fini d'en découdre avec la nature énigmatique de cet acte. Il n'est pas indifférent que son intervention inaugurale soit contemporaine de l'« invention » des arts dits primitifs. Un masque africain [...] devient une œuvre de la même manière qu'un séchoir à bouteille : quand il cesse de servir.²

On trouve le même type de rapprochement dans un article de Charlotte Townsend-Gault intitulé explicitement « *Ready-made kwakiults* ? » :

Les ready-made tout comme les plats kwakiults étaient dans leur contexte d'origine des objets courants [...]. Aujourd'hui, les ready-made comme les plats kwakiults sont présentés au public dans un cadre muséal, parce qu'ils ont été les uns et les autres déclassés dans la catégorie des œuvres d'art.³

Ce parallèle entre *ready-made* et arts dits primitifs tente d'apporter une réponse à la question suivante : « Comment un objet, alors que tout laisse penser qu'il n'a pas été composé et fabriqué pour être une œuvre d'art, devient-il une œuvre d'art ? »⁴. Il s'agit donc de clarifier le statut des arts

dits primitifs à la lueur du *ready-made*. Car si la valeur patrimoniale de ces objets ne fait aujourd'hui aucun doute, en revanche, ce qu'ils *sont* demeure problématique. La polémique qui a accompagné l'annonce du projet parisien en témoigne, polémique dont J. Bazin et A. Bensa se font l'écho :

Que va-t-on choisir de nous y montrer ? Des documents ou des œuvres ? De quoi va-t-on nous y parler ? D'ethnologie ou d'esthétique ? Qu'un tel musée se doive d'être aussi un lieu de recherche, certes ! Mais pour quel savoir ?⁵

Face à cette difficulté de dire ce que sont ces objets que l'on qualifie de primitifs, il n'est pas étonnant que la comparaison avec les *ready-made* serve à expliquer la présence de ces objets dans le champ artistique. Elle a l'avantage de rendre compte, de manière économique, du passage de l'objet d'une catégorie à une autre, de l'artefact à l'œuvre d'art. L'argument sur lequel se fonde la comparaison est, en effet, celui de la défonctionnalisation : tout comme l'objet constituant le *ready-made*, l'objet dit primitif devient œuvre d'art à partir du moment où il est coupé de sa fonction. L'économie consiste à ne pas faire reposer le statut d'œuvre d'art sur les qualités artistiques et esthétiques (hypothétiquement) intrinsèques à l'objet, ce qui a l'avantage, notamment, d'éviter les analyses des « arts primitifs » en termes de dévoilement, de révélation (seuls les Occidentaux seraient capables de déceler ces propriétés restées cachées à leurs propres producteurs et utilisateurs).

Cependant, l'analogie est rapidement rabattue sur un rapport de cause à effet : Bazin et Bensa font en effet du

geste duchampien le préalable à la reconnaissance (à l'invention) des arts dits primitifs. De la même manière, Charlotte Townsend-Gault affirme :

*Ce processus [de reclassement] lui-même est tributaire pour une part non négligeable du geste historique de Duchamp, lequel a exercé une influence bien connue sur les classements subséquents d'objets en tant qu'œuvres d'art et sur le développement d'une approche critique à l'égard des critères définissant ce qui est de l'art.*⁶

C'est précisément lorsque l'analogie devient rapport de cause à effet qu'elle nous semble suspecte : l'économie n'est plus alors seulement celle d'une définition essentialiste de l'art, mais celle, beaucoup plus problématique, des conditions de production de l'objet (tant d'ailleurs de l'objet dit primitif que du *ready-made*). L'assimilation pure et simple des arts « primitifs » à des *ready-made* nous semble méconnaître autant le mode de fonctionnement des *ready-made* que celui des arts primitifs. Elle met l'accent sur un point de ressemblance en oubliant tout ce qui les éloigne. Les différences entre les deux processus (celui qui fait entrer une pelle dans un musée et celui qui y fait entrer un masque) rendent pourtant l'analogie artificielle et fragile, comme nous nous proposons de le montrer ici, d'abord en revenant sur le geste duchampien, ensuite en reprenant la comparaison de manière approfondie. Cet examen doit nous permettre de comprendre pourquoi une telle comparaison, que nous pouvons d'ores et déjà qualifier de vaine, est faite, de quoi elle est le symptôme.

Le geste duchampien

Le geste duchampien⁷ est exemplaire en ce qu'il ébranle les critères selon lesquels on juge une œuvre d'art, tant du point de vue de la production que de la diffusion ou encore de la réception.

Lorsque Duchamp expose un porte-bouteille ou une pelle, il importe dans le champ de l'art un objet manufacturé, doté d'une fonction, destiné à remplir un usage, que n'importe qui peut acquérir. En mettant l'accent sur le « tout fait », il met d'abord à mal l'idée selon laquelle l'œuvre est le résultat du travail de l'artiste. L'importance du savoir-faire décroît, voire disparaît :

Un ready-made est un objet tout fait, et déclarer le rapport de l'objet à l'auteur comme une rencontre conduit immédiatement à éliminer le présupposé selon lequel l'auteur a fait

*l'objet de ses mains. Avec ce présupposé du faire c'est toute la valorisation du métier, tout ce qui, légiférant sur la belle ouvrage, veut que l'objet soit investi d'un savoir-faire, qui bascule dans le refrain en durée, la formule qu'on ressasse, le préjugé idéologique.*⁸

Cela ne signifie pas pour autant que l'artiste se retire du processus. Au contraire, sa place demeure centrale. Simplement, au savoir-faire se substitue le *choix* :

*Le mot « art », d'ailleurs, étymologiquement, veut dire faire, tout simplement faire [...]. Qu'est-ce que faire ? Faire quelque chose, c'est choisir un tube de bleu, un tube de rouge, en mettre un peu sur sa palette, et toujours choisir la qualité du bleu, la qualité du rouge, et toujours choisir la place sur laquelle on va le mettre sur la toile, c'est toujours choisir. Alors, pour choisir, on peut se servir de tubes de couleur, on peut se servir de pinceaux, mais on peut aussi se servir d'une chose toute faite, qui a été faite, ou mécaniquement, ou par la main d'un autre homme, même, si vous voulez, et se l'approprier, puisque c'est vous qui l'avez choisi.*⁹

L'objet accède donc au statut d'œuvre en vertu du choix et de la décision de l'artiste. Le geste artistique est un geste d'appropriation¹⁰ ; un geste qui opère un transfert d'une catégorie à l'autre.

En mettant à mal le critère du travail, Duchamp met alors directement en question le critère de l'unicité de l'œuvre (l'œuvre, considérée comme le produit du travail de l'artiste, d'un individu, est quelque chose de rare et d'unique, comme en témoigne l'importance de la signature dans l'authentification d'une œuvre) :

*Un des aspects du ready-made est qu'il n'a rien d'unique [...]. La réplique d'un ready-made transmet le même message ; en fait presque tous les ready-made existants aujourd'hui ne sont pas des originaux au sens reçu du terme.*¹¹

La valeur artistique de l'œuvre ne se situe donc pas dans l'objet, mais dans le choix qui l'a extrait de son contexte « normal » de fonctionnement. Elle ne se situe pas dans l'objet, c'est-à-dire qu'elle ne découle pas des propriétés de l'objet choisi. Duchamp met l'accent sur ce point. La banalité même de l'objet est censée désamorcer le goût esthétique :

Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces ready-made ne me fut jamais dicté par quelque

*délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût [...] en fait une anesthésie complète.*¹²

Le *ready-made* tente ainsi de désamorcer ce sur quoi se fonde la réception de l'œuvre: l'expérience de propriétés esthétiques censées appartenir en propre à l'objet.

Le geste duchampien s'inscrit donc dans un monde de l'art précis (en l'occurrence le monde de la peinture si l'on suit sur ce point Thierry de Duve¹³). Il se pose en réaction face à l'impossibilité, dans un monde industriel où la répétition et la série sont reines, de faire de la peinture sur le mode classique. Ce geste s'institue (ou peut se comprendre) comme un nouveau paradigme artistique¹⁴.

Ce geste étant posé, qu'en est-il de la comparaison avec les arts dits primitifs?

Le statut initial des objets: des artefacts

Nous l'avons dit en introduction, l'argument principal sur lequel repose la comparaison est celui de la défonctionnalisation de l'objet (qui à son tour repose sur le présupposé de la gratuité de l'art, de l'œuvre ne valant que par elle-même): l'objet, dans le musée, ne sert plus. Cette défonctionnalisation marque le passage de l'objet considéré de la classe des artefacts à celle des œuvres d'art. Et effectivement, le masque africain ou le plat *kwakiult* sont des artefacts dans la mesure où ils ne sont pas produits initialement pour fonctionner comme œuvres d'art¹⁵. Cependant, s'agit-il du même type d'artefacts qu'une pelle ou un porte-bouteille? La question peut sembler étrange. En effet, qu'entend-on par «du même type»? Vise-t-on la fonction initiale de l'objet? Certes, un masque n'a pas la même fonction qu'une pelle. Mais la pelle à son tour n'a pas la même fonction qu'un porte-bouteille ou un urinoir. Ce n'est donc pas tant la fonction qui est visée par cette question que le mode de production de l'objet: là se situe une différence, qui n'a rien d'anecdotique, entre *ready-made* et arts dits primitifs.

Les objets constituant les *ready-made* sont des objets produits en série, que rien ne distingue donc *a priori* des objets de la même série. Les objets dits primitifs relèvent d'une tout autre forme de fabrication, qui ressort de l'artisanat. Et dans le cas d'objets culturels, tels un masque ou un plat cérémoniel (pour reprendre les exemples

développés dans les deux articles qui retiennent ici notre attention), cette fabrication est soumise, en outre, à des contraintes d'ordres rituel et matériel¹⁶. Des gestes rituels peuvent être effectués dès le moment de la production, ce qui implique non seulement un savoir-faire technique de la part des personnes engagées dans le processus de fabrication de l'objet, mais également, pour le ou les producteurs, un statut particulier dans la communauté (par exemple, un statut élevé dans la hiérarchie des initiés de la société au sein de laquelle ou pour laquelle le masque est fabriqué). Il ne s'agit donc pas simplement de produire un objet dont la forme est adaptée à la fonction, et dont les étapes de fabrication peuvent être déléguées à d'autres, comme c'est le cas pour un objet manufacturé. De plus, cette mixité de contraintes matérielles et rituelles peut entraîner une polysémie propre à ce type d'objets, comme le souligne Charlotte Townsend-Gault à propos des plats *kwakiults*:

*En raison du lien étroit qui existe entre la nourriture et les animaux, ou la quête du gibier, et entre la nourriture et les cérémonies associées à la confirmation du statut des membres du groupe, la catégorie des plats cérémoniels est représentative d'un ensemble complexe d'idées et de pratique. Pour les autochtones, ces objets ne sont réductibles ni à l'usage auquel ils sont destinés ni à leur signification cosmogonique. Ils sont alternativement des objets fonctionnels et des représentations spirituelles, et ils ont dans l'une et l'autre fonction une signification culturelle particulière. Ils sont, sur les plans matériels et conceptuels, ambigus.*¹⁷

Peut-on dire d'une pelle qu'elle est matériellement et conceptuellement ambiguë? Et pourtant, le rapprochement est fait entre la pelle et le plat: «Ce que le récipient et la pelle ont en commun, c'est que les deux objets peuvent et doivent se prêter à un système de classement multiple»¹⁸. C'est entendu. Mais *initialement*, la pelle et le plat n'ont assurément pas la même charge symbolique. S'ils peuvent tous deux être considérés comme des artefacts, puisqu'ils sont dotés d'une fonction et d'un usage, la valeur sacrée attribuée au plat (comme au masque) en fait un objet bien différent de la pelle.

Artefacts, donc, puisqu'ils remplissent une fonction précise et qu'ils sont dotés d'une valeur d'usage; masque africain et plat *kwakiult* ne le sont pourtant pas au même titre que la pelle ou le porte-bouteille. La question de la

fonctionnalité de l'objet (et celle de son usage) ne se pose pas de la même façon pour le masque et pour la pelle: une croix chrétienne peut-elle fonctionner véritablement comme *ready-made*? C'est peu probable, du fait de la charge symbolique religieuse qu'elle véhicule (le désamorçage effectué par Duchamp à propos de l'émotion serait dans ce cas précis fortement compromis). Certes, on pourrait objecter que le masque, notamment, joue dans l'article de Bazin et Bensa un rôle paradigmatique. Il signifie l'ensemble de la catégorie «arts primitifs», le masque étant ce qui le plus souvent est associé à ce type d'art. Par là même, par ce rôle paradigmatique, on pourrait substituer n'importe quel objet au masque. Mais c'est précisément là que se situe le problème: les objets dits primitifs présentés dans les musées occidentaux ne subissent aucune discrimination: tous sont exposés sur le même plan, qu'il s'agisse d'un objet de la vie quotidienne, comme une cuiller ou un plat, ou d'un objet chargé de valeurs symboliques, tel un masque. Ce nivellement a pour conséquence de fondre en une même catégorie des objets qui, en Occident, sont tenus soigneusement séparés. Dit-on d'une cuiller, produite en Occident et présentée dans un musée, qu'elle est *ready-made*? Non, parce qu'elle n'est pas considérée comme une œuvre d'art, mais comme un objet d'art.

Si donc la fonction à laquelle ils sont destinés et leur mode de fabrication font du masque africain ou du plat cérémoniel des artefacts en un sens différent de celui de la pelle ou du porte-bouteille, sa négation, à l'origine de leur insertion dans le musée, prend-elle conséquemment un sens différent? Peut-elle être considérée comme un processus équivalent?

Deux modes de défonctionnalisation

Le terme de défonctionnalisation rend compte de l'extraction de l'objet de son contexte initial, de la négation de son utilité (il ne sert plus, il n'est plus utilisé). Cependant, si la pelle ne sert plus à déneiger, il n'en demeure pas moins que la référence à son usage initial est un des éléments du fonctionnement de *In Advance of a Broken Arm*. L'anesthésie requise par Duchamp découle précisément du fait que l'objet choisi est un objet de la vie courante, dont la forme sert la fonction et ne prend sens que par rapport à elle: la forme de l'objet dit sa fonction, inévitablement¹⁹. Défonctionnaliser ne signifie donc pas nier la fonction, mais la transférer en un autre contexte: elle n'est plus entée

sur un usage donné, mais tient lieu de référence sémantique du fonctionnement artistique de l'objet.

Ce processus se retrouve lors du passage des arts primitifs de la catégorie des artefacts à celle des œuvres d'art: tout comme la pelle de *In Advance of a Broken Arm* ne servira plus à déneiger, le masque, une fois qu'il a intégré l'institution muséale (qu'elle ait pour mandat de les présenter comme des documents ou comme des œuvres d'art²⁰) ne sera plus porté. Mais tout comme dans le cas de l'objet constituant le *ready-made*, la fonction initiale de l'objet demeure présente. Elle transparaît d'abord dans l'identification des objets: «masque», «plat», «cuiller», etc. On trouve là une autre différence entre *ready-made* et arts primitifs. La pelle n'est pas exposée en tant que pelle, mais en tant que *In Advance of a Broken Arm*, c'est-à-dire qu'elle subit une transformation par la *titulation*: le titre fournit une identité nouvelle à l'objet, il participe de sa nouvelle désignation en tant qu'œuvre d'art. Le masque, lui, est exposé en tant que masque. Il n'a pas de titre à proprement parler, mais est désigné par son identité fonctionnelle (la désignation de l'objet est tautologique).

La fonction de l'objet joue également un rôle dans l'authentification (donc dans l'évaluation de la valeur marchande) de l'objet: «What dealers, collectors, and art historians call "authentique" Primitive or Traditional Art is a piece 1) made by a member of a small-scale society, 2) in the society's traditional style, and 3) intended for a traditional social or religious function»²¹. Un objet qui n'aura pas servi aura donc moins de valeur qu'un objet qui aura servi, voire sera considéré comme une copie ou un faux; la référence à la fonction peut conduire alors à établir une cartographie de l'authenticité, ainsi que le fait Frank Willett:

Les œuvres les plus manifestement authentiques, sur lesquelles tout le monde s'accorderait, sont celles qui ont été faites par un Africain pour l'usage par son propre peuple et qui ont été utilisées ainsi. Cependant, cette catégorie peut être subdivisée, parce que la pièce ainsi faite et utilisée peut être d'une qualité esthétique supérieure, moyenne ou inférieure. Un peu plus bas sur l'échelle se place une œuvre faite par un Africain, pour usage par son propre peuple, mais achetée avant usage par un étranger (expatriate). Vient ensuite une sculpture faite par un Africain, dans le style traditionnel, sur commande d'un étranger. Ensuite une sculpture faite par un Africain, dans une pauvre imitation du style traditionnel de son propre peuple, pour la vente à un étranger. Faite par un Africain,

*dans le style d'un peuple africain différent (bien qu'elle puisse être bien faite), pour la vente à un étranger. Finalement, nous avons les œuvres faites par un étranger, c'est-à-dire un non-Africain, pour la vente à d'autres non-africains, mais se faisant passer pour africaines. Ces dernières, à l'autre extrémité du continuum, sont des faux indiscutables.*²²

La référence faite à la fonction ne joue cependant pas le même rôle que dans le cas du *ready-made*: dans ce dernier cas, elle est l'élément du fonctionnement artistique de l'objet; dans le cas d'un masque, elle est le préalable à sa désignation en tant qu'œuvre d'art et donc à son fonctionnement artistique²³. Le rôle attribué à la fonction diffère de celui qu'elle peut avoir dans le *ready-made*. Cela nous conduit à examiner de plus près ce processus de défonctionnalisation sur lequel se fonde la comparaison qui nous occupe. Il nous semble que cette défonctionnalisation n'a pas le même sens dans un cas et dans l'autre. En effet, la pelle de Duchamp n'a jamais été et « ne sera jamais utilisée, tordue, mangée par la rouille ou gagnée par l'obsolescence »²⁴. Au contraire, le masque, pour être une authentique œuvre d'art (pour fonctionner comme œuvre d'art), *doit* avoir été utilisé. Autrement dit, dans le premier cas, il y a *neutralisation initiale* de la fonction, dans le sens où il y a absence d'usage (l'objet est privé de son usage). Dans le second cas, il y a neutralisation de *l'usage*.

Pourquoi mettre l'accent sur cette distinction entre fonction et usage? Ce qui importe dans le cas du *ready-made*, c'est la référence faite à la fonction et non à l'usage, nous l'avons vu. Que la pelle ait été utilisée n'est pas un élément du fonctionnement du *ready-made*. L'objet est plutôt pris comme matériau, c'est-à-dire comme ce qui va constituer le point de départ de l'œuvre, ce qui va être modifié par l'artiste (la comparaison qu'effectue Marcel Duchamp avec la peinture nous semble aller, pour une part, dans ce sens: la pelle se tient à la même place, dans le processus, que les tubes de peinture). Dans le cas du masque, il en va tout autrement: son utilisation est primordiale dans la reconnaissance de son authenticité, et il est exposé en tant que masque ayant un jour été porté au cours d'une cérémonie. Il n'est pas matériau d'un acte artistique²⁵, contrairement à la pelle. Cette différence nous amène alors à considérer la question de la décision à l'origine de l'insertion du masque dans le musée, cette question étant l'autre élément sur lequel repose la comparaison entre

ready-made et arts dits primitifs. L'analogie est rendue possible par le fait que, dans les deux cas considérés, la décision revient aux acteurs du monde de l'art: le *ready-made* interroge le fonctionnement institutionnel du monde de l'art en brouillant les frontières admises. Mais il ne peut le faire qu'à partir du moment où le geste iconoclaste de Duchamp est relayé par l'institution, par le monde de l'art dans son ensemble. De la même manière, l'apparition des objets africains (et plus généralement des objets provenant de sphères extra-occidentales) découle d'une décision provenant du monde de l'art: ce sont des objets qui ne sont pas au départ des œuvres d'art (tout le discours ethnologique tend à le montrer), qui ne répondent pas à ce que l'on admet comme étant un monde de l'art. Ils sont extraits de leur contexte initial, tout comme la pelle, et intégrés dans un nouveau contexte.

Décision artistique et décision institutionnelle

Nous l'avons vu, le choix est à l'origine du *ready-made*. Ce choix est effectué par l'artiste Marcel Duchamp qui le désigne comme un faire: l'élection de l'objet constitue donc l'acte artistique en tant que tel. Le geste amorcé par l'artiste est ensuite relayé par les autres acteurs du monde de l'art dans lequel le *ready-made* s'inscrit. Même si le *ready-made* se présente comme une contestation des règles du monde de l'art, même s'il est à l'origine l'objet d'un rejet, il ne prend sens et n'est réalisable qu'au sein de ce monde de l'art (ou d'un certain état de ce monde de l'art). En ce sens, le geste artistique est également le fruit d'une décision institutionnelle (voir le geste reconnu, être accepté comme ayant une cohérence et une pertinence artistique). L'artiste demeure cependant propriétaire de son geste, dans une certaine mesure, puisque c'est lui qui décide du nombre de répliques des *ready-made*, qui en réglemente la production:

*Très tôt je me rendis compte du danger qu'il pourrait y avoir à resservir sans discrimination cette forme d'expression et je décidai de limiter la production des ready-made à un petit nombre chaque année. Je m'avisai à cette époque que, pour le spectateur plus encore que pour l'artiste, l'art est une drogue à accoutumance et je voulais protéger mes ready-made contre une contamination de ce genre.*²⁶

Le *ready-made* s'inscrit donc dans un monde de l'art constitué.

Il en va tout autrement des arts dits primitifs : la décision qui fait d'eux des œuvres d'art *n'est pas* un acte artistique, même si les artistes du début du XX^e siècle sont pour beaucoup dans cette décision. La décision qui est à l'origine de l'intégration de ces objets dans le champ artistique est *indépendante* des conditions de production de l'objet ; elle s'effectue *a posteriori*. L'histoire de leur réception le montre : d'abord objets de curiosité, puis objets ethnologiques, les objets provenant des sociétés non occidentales accèdent au rang d'œuvres d'art dans le courant du XX^e siècle. En d'autres termes, dans le cas du *ready-made*, l'intégration d'un objet usuel au champ artistique est le résultat d'un acte artistique ; dans le cas des arts dits primitifs, elle résulte d'un acte institutionnel (qui s'effectue, de surcroît, dans une autre aire culturelle que celle de leur production²⁷).

La conséquence de cette décision est d'accorder, par ricochet, le statut d'artistes aux producteurs de ces objets et d'opérer parallèlement une requalification *a posteriori* de ces objets : ils sont perçus comme étant *dès le départ* des œuvres d'art, même s'ils sont dotés d'une fonction et d'un usage. *A contrario*, jamais le statut d'artiste n'a été accordé au producteur de la pelle (si tant est même que l'on puisse déterminer qui a produit la pelle dans le cadre d'une production industrialisée). Dans le cas du *ready-made*, les deux sphères (la sphère de production et de fonctionnement de l'objet et celle de son fonctionnement artistique) sont indépendantes l'une de l'autre. La référence au caractère non esthétique du *ready-made*, à la place initiale de l'objet transporté dans le musée, est, comme on a pu le voir, le moteur de l'œuvre. Mais l'exposition de la pelle dans le musée ne modifie en rien la sphère de production des pelles en général. Dans le cas des objets extra-occidentaux, au contraire, les deux sphères se mêlent étroitement : l'acceptation de ces objets dans le musée modifie par contrecoup le regard que l'on porte sur leurs producteurs et modifie également les conditions de production de ces objets. Nombreux sont les exemples qui font état d'une transformation de la production en vue de satisfaire les attentes et les exigences des collectionneurs occidentaux. Ainsi, tout masque sera désormais considéré comme une œuvre d'art. Bonne ou mauvaise ; faux, copie ou authentique, c'est un autre problème. Plus exactement, c'est parce que le masque est classé dans la catégorie « œuvre d'art » que l'on pourra parler de faux ou de copie. En revanche, les pelles ne sont pas considérées, dans leur ensemble, comme des œuvres

d'art, parce que Duchamp a commis *In Advance of a Broken Arm* ; elles ne seront pas plus considérées comme des faux ou des copies de cette même œuvre²⁸. L'analogie effectuée tant par Bensa et Bazin que par Townsend-Gault se révèle donc, à l'analyse, non pertinente pour rendre compte de l'intégration des objets provenant des sociétés extra-occidentales dans le champ artistique. L'argument de la défonctionnalisation repose sur un oubli paradoxal : celui du geste à l'origine du *ready-made*. On ne retient que le fait qu'un objet usuel devient une œuvre d'art, mais pas le *processus* par lequel cet objet devient œuvre, qui est un processus artistique. De quoi un tel oubli est-il le symptôme ?

Les arts dits primitifs : des œuvres sans artistes

Une première hypothèse serait de voir, dans cet oubli, un refus du geste artistique de Duchamp pour n'en retenir que la décision d'ordre institutionnel. Étant donné la postérité du geste, tant du point de vue de la production artistique que des analyses critiques qui lui accordent une valeur inaugurale, cela est peu probable : les *ready-made* sont définitivement inscrits dans l'histoire de l'art occidental. Par conséquent, si l'on conserve à l'esprit la dimension artistique du geste duchampien, on en arrive à une conclusion hautement problématique : le commissaire d'exposition, qui choisit les artefacts à exposer, qui décide lesquels sont dignes de figurer dans une exposition d'ordre artistique, serait lui-même artiste²⁹. On aura quelque hésitation face à une telle conclusion... Il n'en demeure pas moins que, dans le cas des arts dits primitifs, la décision institutionnelle, c'est-à-dire la décision émanant des acteurs de la diffusion (conservateurs, commissaires d'exposition, marchands, etc.), est primordiale dans la reconnaissance du statut artistique des artefacts considérés³⁰.

Et la comparaison entre les *ready-made* et les arts dits primitifs va dans le sens de cette primauté de la diffusion sur la production. En effet, affirmer que le masque et la pelle peuvent être considérés comme art revient à comparer le producteur de la pelle et le producteur du masque. On met sur un même plan le producteur de masque et le producteur de pelle, le producteur d'un objet à teneur religieuse³¹, dont la fabrication s'insère dans un réseau de contraintes rituelles autant que matérielles, et le producteur d'un objet manufacturé en série.

Cette assimilation, sous-entendue par la comparaison avec les *ready-made*, rend compte de l'ambiguïté rattachée

à l'appréhension des objets relevant de la catégorie « arts primitifs » : œuvres d'art, certes, mais œuvres sans artistes. Si l'on accepte d'accorder à ces objets le statut d'œuvres d'art, l'attribution du statut d'artiste à leurs producteurs est plus problématique. Longtemps le discours occidental s'est satisfait de l'anonymat des arts dits primitifs : considérés comme des produits de la collectivité, ces objets n'étaient pas censés répondre à une production individualisée. Longtemps, et même encore maintenant, comme le souligne Sally Price :

Quelle que soit son origine, l'anonymat joue un rôle important dans l'image de « l'art primitif » dans le monde occidental. Un marchand parisien avec qui j'ai discuté de ce phénomène l'a bien résumé en déclarant : « Si l'artiste n'est pas anonyme, l'art n'est pas primitif ». ³²

L'auteure souligne également le rôle que joue l'anonymat au sein du marché de l'art : introduits la plupart du temps en Occident par l'intermédiaire des marchands et collectionneurs, plutôt que par celui des ethnologues et historiens de l'art, ces objets se trouvent dépossédés de leur identité pour en acquérir une nouvelle en Occident :

Ce remplacement d'un passeport étranger par une carte d'identité familière sert à faciliter l'introduction de l'objet dans un système qui tourne autour de l'esthétique occidentale et de sommes d'argent importantes. En abandonnant ses « signatures », pour aboutir aux « pedigrees » occidentaux, on effectue un transfert de responsabilité en ce qui concerne sa paternité artistique. ³³

Ce transfert de responsabilité va de pair avec l'idée selon laquelle l'artiste « primitif » n'a pas conscience de faire de l'art et n'est donc pas responsable du résultat. Seul l'Occident est en mesure de révéler le caractère artistique de l'objet ³⁴.

Et c'est bien ce « transfert de paternité artistique » qui est ici en jeu dans la comparaison effectuée entre les arts dits primitifs et les *ready-made* : en assimilant le processus d'intégration des objets provenant des sociétés extra-occidentales à celui qui fait entrer une pelle dans un musée, on nie purement et simplement l'importance du contexte de production et du contexte initial de fonctionnement dans leur appréhension en tant qu'œuvres d'art : ces objets ne commencent leur carrière artistique qu'à partir du moment

où les Occidentaux les considèrent comme des œuvres. Et si l'on a pu trouver saugrenue l'hypothèse qui conduirait à faire des commissaires d'exposition des artistes, on n'en est pourtant pas très loin lorsqu'on examine le rôle que joue le *pedigree* dans la détermination de la valeur artistique de l'objet. Sally Price rapporte les propos d'un marchand parisien : « Le *pedigree*, ça vaut la signature » ³⁵. Autrement dit, le possesseur de l'objet, le collectionneur occidental, se substitue au producteur de l'objet : peu importe qui a fabriqué l'objet ; seul compte le regard du connaisseur occidental. Et considérer un masque africain ou un plat cérémoniel *kwakiult* comme des *ready-made* s'inscrit, volontairement ou involontairement, dans cette « idéologie » d'un art anonyme.

Conclusion

Loin de résoudre les ambiguïtés que produit l'intégration des objets provenant des sociétés extra-occidentales au champ de l'art, la comparaison avec le « processus *ready-made* » ne fait donc que les reconduire : déclassement de la catégorie « artefact » à la catégorie « œuvre d'art » fondé sur la défonctionnalisation, et pourtant référence à l'usage initial de l'objet pour la détermination de sa valeur artistique ; œuvres sans artistes, et pourtant affirmation d'une valeur artistique initiale qui se dévoilerait sous le regard du connaisseur occidental ; oubli de la dimension artistique du geste duchampien dans le parallèle effectué, et pourtant instauration d'un lien de cause à effet entre la présence de la pelle dans le musée d'art et celle des arts dits primitifs. Ce que cette comparaison nous dit, au contraire, c'est la primauté du regard occidental, et plus particulièrement celui des acteurs de la diffusion, dans la détermination de la valeur artistique (et donc marchande) des œuvres considérées. La conséquence est grave : assimiler ces objets à des *ready-made* revient purement et simplement à les annexer à l'histoire de l'art occidentale et interdit à terme la possibilité même d'une histoire de l'art proprement non occidental. En effet, comment des « œuvres sans artistes » pourraient-elles faire l'objet d'une histoire de l'art quand celle-ci est considérée comme

[...] mosaïque de contributions faites par des individus dont les noms sont connus, dont les œuvres peuvent être distinguées, et dont les vies personnelles et le rapport qu'ils ont eu avec leur époque méritent d'attirer notre attention ? ³⁶

NOTES

1. Le futur musée du quai Branly, dont l'ouverture est prévue pour 2004, doit accueillir les collections d'ethnologie de l'actuel Musée de l'homme et les collections du Musée des arts africains et océaniques (Paris) qui a fermé ses portes début 2003. Le quai Branly se veut un musée des cultures non européennes (Afrique, Océanie, Amérique indienne, Insulinde et régions de l'Asie non représentées au musée Guimet).

2. J. Bazin et A. Bensa, « À propos d'un musée flou », *Le Monde*, 19 avril 2000.

3. C. Townsend-Gault, « Ready-made kwakiults? », dans J. Bradley et L. Johnstone (sous la dir. de), *Réfractations. Trajets de l'art contemporain au Canada*, Montréal/Bruxelles, Éd. Artex/la Lettre volée, 1998, p. 158-168, ici p. 163. Les Kwakiults sont une population autochtone de la côte nord du Pacifique. « Les plats des Kwakiults sont faits généralement de bois d'aune ; ce sont soit des pièces de bois évidées, soit des planches rainurées et courbées formant un récipient rectangulaire. La taille des plats cérémoniels peut varier considérablement, allant de quelques centimètres à plus de deux mètres, ces dernières dimensions correspondant intentionnellement à celles d'un petit canoë. Ils empruntent leurs formes aux corps des animaux et des humains ou ils représentent des esprits de la cosmogonie kwakiult. Le plat proprement dit est l'estomac ou le dos évidé de ces figures. Ces plats ne sont qu'un des ensembles d'objets propres aux cultures de la côte nord du Pacifique – boîtes à provisions, couvertures, bâtons d'orateur, hochets, masques –, qui sont autant de parties inextricables d'un tout comprenant aussi des éléments immatériels – titres cérémoniels, chants, histoires familiales, mythes, danses, privilèges de toutes sortes ». *Ibid.*, p. 159-160.

4. J. Bazin et A. Bensa, *art. cit.*

5. *Ibid.* D'une manière plus large, ce questionnement sur le statut des objets constituant la catégorie « arts primitifs » se trouve renforcé notamment par les revendications des Autochtones d'Amérique concernant leur patrimoine disséminé dans les musées occidentaux : ces objets sont avant tout pour eux des objets de culte de peuples vivants. L'argument rejoint ici l'argument de l'ethnologie : c'est également au nom de cette fonction originelle de l'objet que le fonctionnement artistique est considéré comme étant non pertinent par nombre d'ethnologues. Cependant, cette proximité n'est qu'apparente. En effet, ce que les revendications des populations autochtones visent, c'est le fonctionnement *muséal* de l'objet : « Le public a-t-il le droit de tout savoir, de voir les choses qu'une autre culture considère comme trop sacrées pour être exposées, de posséder le patrimoine culturel et spirituel d'un autre peuple? » (R. Hill, « Un dépôt sacré : les obligations culturelles des musées envers les Autochtones », *Muse*, vol. VI, n° 3, octobre 1998, p. 34-36 ; ici p. 36). À ce titre, l'approche ethnologique est tout autant visée que l'approche artistique dans la mesure où le fonctionnement ethnologique de l'objet passe par l'exposition.

6. C. Townsend-Gault, *art. cit.*, p. 164.

7. Il ne s'agit pas ici de donner une analyse (une de plus) des *ready-made*. Ce qui nous intéresse est le rapport établi entre ce processus et celui de l'intégration des objets extra-occidentaux au champ de l'art. C'est pourquoi nous ne nous attarderons que sur les points qui permettent à l'analogie de fonctionner, et non sur l'ensemble des questions que soulève le « cas *ready-made* ».

8. T. de Duve, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1989, p. 21-23.

9. M. Duchamp, *Entretiens inédits avec Georges Charbonnier*, RTF, 1961, cité par T. de Duve, *op. cit.*, p. 142-143.

10. La *titulation* (le fait de donner un titre à) des *ready-made* en est le signe le plus évident : Duchamp ne se contente pas d'exposer une pelle en la nommant « pelle », mais en lui adjoignant la phrase : « *In Advance of a Broken Arm* ».

11. M. Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion/Champs, (1975)

1994, p. 192. La réplique n'en demeure pas moins sous contrôle de l'artiste : seul Duchamp peut décider et approuver (authentifier) une réplique d'un *ready-made*. Le geste duchampien n'implique donc pas que n'importe qui puisse décider de faire un *ready-made*.

12. *Ibid.*, p. 191. Nous disons « censée » car, si les *ready-made* peuvent effectivement ne pas susciter de délectation esthétique (encore que certains les louent aujourd'hui pour leurs qualités formelles), ils n'en suscitent pas moins, au départ, le rejet et donc une manifestation de dégoût.

13. « De toute évidence le *ready-made* est, entre autres choses, l'enregistrement de son abandon de la peinture, la manière dont ce dernier se trouve porté au registre et, par là-même, rendu signifiant. Il signifie à la peinture qu'elle est morte et le lui fait signifier en n'étant plus peinture. Ne fût-ce que pour cette raison, les *ready-made* appartiennent paradoxalement à l'histoire de la peinture et non, par exemple, à celle de la sculpture ». T. de Duve, *op. cit.*, p. 132.

14. Sur l'analyse du *ready-made* comme paradigme, cf. T. de Duve, *op. cit.*, p. 7-57.

15. C'est précisément sur cette question que reposent les critiques envers une approche purement esthétique des objets : nombre d'ethnologues considèrent que faire d'un masque une œuvre d'art, c'est lui ôter toute signification en lui assignant un statut par trop éloigné de son statut initial ; le masque est un objet fonctionnel et oublier cela constituerait un non-sens du point de vue de l'ethnologie. Mais c'est oublier un peu vite que, y compris dans le musée d'ethnologie, l'objet est coupé de sa fonction : l'ethnologie entretient en effet l'illusion d'un accès direct à l'objet et à son contexte d'usage, ce qui conduit certains, tel L. Stéphan, à assimiler contexte d'usage et contexte ethnologique (« La sculpture africaine. Essai d'esthétique comparée », *L'Art africain*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1988). Mais le discours ethnologique est construction, comme n'importe quel discours « scientifique », et le masque ne fonctionne pas plus en tant que masque dans le musée d'ethnologie que dans le musée d'art. Bazin et Bensa soulignent très bien cette illusion de l'ethnologie et de la muséographie qui lui est rattachée : « Une société, si « primitive » et « sans histoire » qu'elle puisse paraître, n'est jamais un univers clos : c'est plutôt le regard de l'ethnologue qui tend à l'isoler pour mieux la connaître, à la circonscrire pour mieux la décrire. Dans ce travail de sélection et de classement, la muséographie voudrait asséner des preuves : les objets désignent les ethnies auxquelles on les identifie. Il y a des Dogons puisqu'il y a des masques dogons. L'effet d'authenticité est d'autant mieux assuré que ce raisonnement circulaire construit des monades en forme de vitrines ». J. Bazin et A. Bensa, *art. cit.*

16. Sur cette question, cf. C. de France, *Anthropologie et Cinéma*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, (1982) 1989, p. 174.

17. C. Townsend-Gault, *art. cit.*, p. 161.

18. *Ibid.*, p. 163.

19. S'extasier, comme il nous est arrivé de l'entendre, devant les qualités esthétiques, formelles de *Fontaine* et s'en dire ému, tout en refusant de considérer ces mêmes qualités présentes dans un urinoir qui a conservé sa fonction, c'est faire découler l'expérience esthétique de l'attribution du terme « art » à un objet (« Puisque c'est une œuvre d'art, l'objet doit nécessairement posséder des qualités esthétiques dont je dois faire l'expérience »). Or, comment un même objet, placé dans des contextes différents, pourrait-il posséder en propre certaines qualités qu'il ne posséderait pas dans l'autre contexte ?

20. Le passage de la catégorie « document ethnographique » à la catégorie « art » ne change fondamentalement rien : dans les deux cas, l'objet est coupé de son contexte initial de fonctionnement et se voit attribuer de nouveaux rôles à jouer.

21. L. Shiner, « "Primitives Fakes", "Tourist Art", and the Ideology of Authenticity », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52, n° 2, printemps 1994, p. 225-234 ; ici p. 226.

22. F. Willett, « True or False : the False Dichotomy », *African Art*, vol. IX, n° 3, p. 8-14, cité par L. Stéphan, « Le vrai, l'authentique et le faux », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 36, été 1991, p. 23.

23. En théorie, sinon en pratique : on sait toute la difficulté que peut poser l'authentification d'une œuvre, et les musées occidentaux ne sont sans doute pas exempts de faux au sens défini par F. Willett, ou au moins de pièces non absolument authentiques.

24. M. Nesbit, « Les originaux des *ready-mades* : le modèle de Duchamp », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 33, automne 1990, p. 33-65 ; ici p. 62.

25. Il est un cas, cependant, où les masques sont employés comme matériaux, il s'agit des inclusions d'Arman. Mais l'artiste lui-même admet que les masques utilisés sont de moindre valeur et que, d'autre part, ils peuvent être récupérés.

26. M. Duchamp, *Duchamp du signe*, *op. cit.*, p. 192.

27. Loin d'être anecdotique, cette « différence territoriale » entraîne une autre distinction entre *ready-made* et arts dits primitifs : les objets qui constituent les *ready-made* sont des objets familiers, identifiables, dont on connaît l'usage, bref qui font partie de l'environnement quotidien du spectateur. En revanche, les objets provenant des sociétés extra-occidentales n'appartiennent pas à ce quotidien ; ils sont marqués par l'étrangeté, l'extranéité, l'exotisme. En d'autres termes, ils ne sont pas, en Occident, des objets usuels ; ils sont avant tout des objets de collection.

28. T. de Duve affirme cependant que la pelle dont il se sert peut être considérée comme une réplique du *ready-made* de Duchamp : « La pelle à neige qui pend dans mon garage a droit tout autant qu'une autre au titre de réplique authentique d'un Duchamp, elle est aussi unique, ni plus ni moins, que chacun des huit tirages que leur auteur autorisa en cédant son *copyright* à Arturo Schwartz. Mais malgré son unicité et son authenticité, ma pelle à neige n'a pas d'aura, n'en déplaît à Benjamin qui ne pouvait pas prévoir, en 1930, que « le sens du semblable dans le monde » se verrait intensifié à tel point que, moyennant la reconnaissance de la priorité de la reproduction sur l'original, la perception parviendrait à rendre unique un objet standard. Et ma pelle à neige n'a pas de statut. Elle ne porte pas une étiquette invisible qui dirait « ceci est de l'art », elle n'est pas *inscrite*, aurait dit Duchamp, sinon à l'encre sympathique de ma propre sympathie. Elle n'est plus « de l'art », elle est *une œuvre* ». T. de Duve, *op. cit.*, p. 54-55. N'est-ce pas oublier, cependant, le rôle de la signature dans l'accession d'un objet au statut d'œuvre d'art ?

29. « Dans le cas d'un *ready-made*, qui est l'artiste ? Certainement pas le producteur de l'objet, qui n'a créé qu'un objet utilitaire. L'artiste, c'est bien entendu Marcel Duchamp [...]. Par conséquent, s'il en allait de même pour notre masque africain, il faudrait affirmer que l'artiste, ce n'est certainement pas l'Africain qui a sculpté le masque, mais le conservateur qui a eu l'idée géniale de l'élever au rang d'œuvre d'art en le délivrant de son usage rituel pour l'exposer dans un musée des Beaux-Arts. Et il en va de même pour tous les autres objets qui seront exposés dans le musée en question [quai Branly]. Voilà qui suffit à élever le conservateur au plus haut rang de l'histoire de l'art. Le plus grand artiste de l'art africain, océanien, américain et arctique est un Français ! Splendide résultat théorique dont on appréciera toute la saveur en songeant aux conséquences juridiques et financières qui pourraient en être tirées ». A. Séguin-Duclot, « Art. Dépasser le nihilisme », *Utopia 3. La Question de l'art au troisième millénaire*, Actes du colloque international-Université Paris VIII, Université de Venise, sous

la dir. de C. Giordano Bruni, Paris, GERMS, 2002, p. 141-151 ; ici p. 146.

30. Et, est-il besoin de le préciser, ces acteurs appartiennent à la sphère occidentale. Cf. le cas que rapporte S. Price à propos de la manière dont l'exposition *Angles on African Art* (*Center for African Art*, 1987) a été mise en place : demandant à différents membres du monde de l'art d'effectuer un choix parmi une présélection d'artefacts, Susan Vogel contacte l'artiste Baoulé Kaoumé, mais ne lui soumet que des objets provenant de sa propre société, l'estimant incapable de porter un jugement cohérent sur des objets provenant d'autres sociétés. Un tel mépris est confondant : pourquoi en effet restreindre la portée du jugement de cet artiste aux objets de sa seule société alors que les Occidentaux sont considérés aptes à émettre un jugement sur des objets provenant de sphères culturelles qui leur sont probablement plus étrangères qu'à Kaoumé ? (S. Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, trad. de l'anglais par G. Lebant, Paris, École nationale supérieure des beaux-Arts, 1995/The University of Chicago Press, 1989).

31. On pourrait effectivement s'interroger sur les exemples choisis dans les deux articles qui nous ont servi de point de départ. Dans les deux cas, il s'agit d'objets relevant du religieux, du sacré, et non d'objets de la vie courante. Pour quelle raison ? Une hypothèse serait de dire que la dimension esthétique et artistique accordée aux objets est fonction du degré de religiosité, de sacralité dont l'objet est investi (M. Leiris décrit notamment la manière dont certains objets sont « acquis » par la mission Dakar-Djibouti : lorsque les villageois refusent de céder un de leurs objets, il arrive que les membres de l'équipe reviennent la nuit pour voler l'objet en question : si les villageois ont refusé de le céder, c'est qu'il doit posséder une plus grande valeur ; on a là un lien entre le secret et le sacré. Cf. *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1981). Même si tous les objets de toutes les catégories sont exposés, comme nous l'avons dit, sans aucune hiérarchie, il n'en demeure pas moins que tous ne peuvent être mis sur le même plan. Si on voulait donner une cohérence à la comparaison entre l'apparition des *ready-made* et l'entrée des arts dits primitifs dans le musée, il serait sans doute plus pertinent de partir de l'exemple d'objets d'usage courant, qui ne seraient investis d'aucune sacralité.

32. S. Price, « Art autre – Art nôtre », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 28, été 1989 (numéro consacré à l'exposition *Magiciens de la terre*), p. 61-68, ici p. 64.

33. *Ibid.*, p. 66. « Comme celui d'un chien, le *pedigree* d'une œuvre d'art est un arbre généalogique qui fournit à l'acquéreur potentiel une garantie quant à la valeur de son achat. Dans ce sens, on peut le rapprocher de l'acte de propriété d'un bâtiment historique ou des pages jaunissantes d'un volume rare : il précise dans quels cadres on va, rétrospectivement, se mouvoir en devenant acquéreur. Le *pedigree* d'une œuvre d'art donne la liste non seulement des propriétaires précédents mais aussi les expositions et les publications où elle a figuré, les ventes où elle a changé de mains et les prix obtenus lors de chaque transaction » (S. Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, *op. cit.*, p. 154).

34. On retrouve ce type de considérations dans l'article d'A. Danto, « Art et artefact en Afrique », *Après la fin de l'art*, trad. de l'anglais par C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1996 (Farrar, Strauss & Giroux, 1992, paru précédemment dans *Art/Artifact. African Art in Anthropology Collections*, catalogue de l'exposition organisée par S. Vogel au *Center for African Art*, New York).

35. S. Price, *art. cit.*, note 32, p. 66.

36. *Ibid.*, p. 61.

RÉSUMÉS/ABSTRACTS

Mémoire de la disparition : *Récits d'Ellis Island*, l'album. Marie-Pascale Huglo – page 7

Cet article vise à rapprocher le regard européen que Perec et Bober posent sur l'un des symboles de la nation américaine – Ellis Island – et le médium de l'album qui propose un « voyage » entre texte et photographies. À cheval sur deux plans temporels – historique et contemporain –, le texte oscille entre le marquage de l'énonciation présente et l'effacement de celle-ci, tandis que les photographies font alterner les photographies de Lewis Hine et celles de Perec et Bober qui photographient « ce qui reste » du centre d'immigration. Ce faisant, Perec se demande comment témoigner du passé. C'est précisément dans l'espace inintermittent du livre d'images, dans le passage du noir et blanc à la couleur, dans le dialogue entre photographies et texte et dans la nécessité même de « tourner la page » qu'il parvient à faire apparaître le lieu insaisissable du passage du temps et de la disparition du passé.

This paper sets out to link the European point of view that Georges Perec and Robert Bober have on Ellis Island with the picture book they made after their documentary film about the American Immigration Center. This album invites one to “hop around” from text to photographs. Overlapping two temporal levels – one is historical while the other is contemporary to the making of the documentary – the text either inscribes marks of enunciation or obliterates them, whereas the photographs alternate between Lewis Hine's portraits of freshly arrived immigrants and Bober's pictures of what is left of the former Immigration Center. On that basis, Perec wonders if it is possible to bear witness to the past, and how. It is precisely there that the picture book distinguishes itself. The contrast between old and contemporary photographs, the interaction between text and images and the mere possibility to “leaf through” the album enables it to circumscribe the indiscernible place of time passing by and vanishing away.

Médiations de la perte dans *Respiration artificielle* de Ricardo Piglia. Valeria Wagner – page 15

Publié en 1980, en pleine dictature militaire argentine, le roman *Respiration artificielle* de Ricardo Piglia situe ses lecteurs d'emblée au seuil de la perte et d'un possible « salut », qui pourrait apparemment être atteint par la pratique d'une certaine qualité littéraire dans la lecture. Ce « salut » n'est pas à comprendre littéralement comme une résurrection, une restitution ou une compensation, mais comme un certain traitement transformateur de la perte. Dans le roman de Piglia, la littérature apparaît comme le médium où la perte, inscrite dans la pensée moderne, peut être ainsi traitée et transformée. Cette transformation de la perte a lieu par l'intermédiaire de la figure d'un disparu qui, devenant emblématique d'un ensemble de pertes – sens, corps, histoire, mémoire, pays natal, etc. –, guide les efforts de lecture du narrateur et des autres personnages du roman.

Published during Argentina's last military dictatorship, Ricardo Piglia's novel *Artificial Respiration* places the reader at the threshold of loss as well as of a possible “salvation” which could be reached through the practice of a certain literary quality in reading. Such “salvation” is not to be understood literally as a resurrection, restitution or compensation, but as a certain treatment allowing the transformation of loss. In Piglia's novel, literature emerges as the medium where loss, inscribed in Modern thought, can be treated and transformed. Such transformation of loss takes place in the interaction between the figure of a disappeared character, who, becoming emblematic of a series of losses – of sense, body, history, memory, native country, and so on – is able to guide the readings of the narrator and of the other characters.

Les deux mémoires de Pierre Perrault. Michèle Garneau – page 23

Ce texte se penche sur l'importance de la médiation audiovisuelle dans la vision du monde de Pierre Perrault en s'appuyant à la fois sur sa pratique de cinéaste et sur celle d'écrivain de cinéma. Cette médiation audiovisuelle, dont les deux moments fondamentaux sont le tournage et le montage, et auxquels correspondent deux espèces de mémoire, aura permis au cinéaste de mettre au point une véritable méthode de perception de la réalité. L'idée centrale est que ni la *mémoire électronique*, recueillie au moment du tournage, ni le *mémorable*, recherché et construit au moment du montage, ne sont, chez Perrault, connus à l'avance.

This article analyzes the importance of audiovisual mediation in Pierre Perrault's worldview, focusing on both his films and written reflections on film practice. Consisting of two fundamental moments – the shooting phase and the editing phase – and of two corresponding kinds of memory, the audiovisual mediation allowed the filmmaker to perfect a true method to perceive reality. The central idea of this form of mediation is that Perrault has no prior conception of either the *electronic memory* compiled during the shoot or of the *memorable trace* he seeks and constructs in the editing room.

Le travail de la mémoire dans *Theory of Film* de Siegfried Kracauer. Nia Perivolaropoulou – page 39

Dans un des très rares passages de *Theory of Film*, écrit aux États-Unis, se référant explicitement au national-socialisme, Kracauer compare l'écran du cinéma au bouclier qui a permis à Persée de regarder Méduse sans être pétrifié d'effroi. La mention, dans ce contexte, du film de Georges Franju *Le Sang des bêtes*, peut sembler à première vue évidente ; à y regarder de plus près, celle-ci reste opaque. Il s'agit d'un point de départ pour notre réflexion afin d'élucider cette image du bouclier et les déplacements successifs qu'opère à cet endroit le texte kracauerien. On retrouve dans *Theory of Film*, reflétés comme dans un miroir, à travers une série de déplacements, les essais sur les nouveaux médias d'avant l'exil et la trace de l'expérience historique depuis 1933.

Starting from the reference to Georges Franju's film, *Le Sang des bêtes*, in one of the rare passages of *Theory of Film* where national-socialism is explicitly evoked, this article tries to elucidate the notion of “redemption of physical reality”, which is at the centre of Siegfried Kracauer's “material” aesthetics of film. It presents the theoretical advances made from the writings published under the Weimar Republic up to those of post-World War American exile. It also shows the permanent dialog with Marcel Proust's work. Finally, the article shows how Kracauer's approach to photographic media leads to the possibility of thinking the creation of a historical memory *sui generis* through the aesthetic experience of cinema.

D'événements en avènements : la mémoire visionnaire dans *Terra Nostra*. Julie Hyland – page 49

Le roman *Terra Nostra* de Carlos Fuentes constitue une tentative singulière d'écriture et de représentation des événements du passé de l'Amérique colonisée dans le contexte d'une relation à l'Espagne conquérante. Il se risque à une interprétation moins dépendante des faits que de l'imaginaire. En faisant du rêve son suppôt d'interprétation et de remémoration du passé, *Terra Nostra* fait aussi du temps une peau de taureau tendue entre les deux aspirations indissociables de la réminiscence et de l'advenir. L'intégration du rêve permet de concevoir une mémoire *pluri-directionnelle* qui cherche autant le souffle d'un avenir dans le passé que les fruits de germes lointains dans le déploiement de l'actualité. Bien plus qu'une suture subjective qui mêle et adapte l'histoire à la mémoire, le rêve est aussi le moyen par lequel se médiatise la mémoire dans *Terra Nostra*.

The relation of dreams to memory is the basis of Fuentes's novel *Terra Nostra*. Memory, which is the real point of reference to the imaginary realm of dreams, is constantly portrayed as new realities by Fuentes through the oneiric process. Instead of going back in time in small steps, a narrative method more apt to discuss what “should” have been, Fuentes offers us an account of what “could” have been. He does so using the particular relation of dreams with time. Starting from the premise that desire stamps memory and that dream is “an accomplishment of desire”, he creates a narration owing as much to the past as to the future; structural elements of the physical subject. The sequential construction of the novel is based on hypotheses and desires, through which past and present relentlessly converge towards a future, seeking a new dawn. This creates an appealing mosaic of present, past, and future – a recollection of things past from a future standpoint.

Quête des origines et cinéma. À propos de *Nobody's Business* d'Alan Berliner. Roger Odin – page 59

Reconnu comme l'une des figures marquantes du cinéma indépendant américain actuel, Alan Berliner est un émigré de troisième génération : son grand-père a quitté Rigrod (Pologne) pour les États-Unis au début du siècle. Avec *Nobody's Business* (1996), Berliner tente d'en savoir plus sur l'histoire de sa famille à travers un entretien musclé avec son père Oscar. L'objectif de cet article est de mettre en évidence les différents types de médiations convoqués lors de la quête identitaire dans un contexte d'immigration, ainsi que les médiations utilisées dans la relation film/spectateurs pour communiquer une telle expérience : *Nobody's Business* a su, en effet, trouver une solution pour parler de problèmes intimes en évitant les pièges de la communication de l'intimité.

Alan Berliner, one of the most representative figures of the new American independent cinema, is a third generation emigrant : his grandfather left Rigrod (Poland) for the USA at the beginning of the century. In *Nobody's Business*, Berliner tries to learn more about his ancestors through a tough conversation with his father Oscar. This article studies the different kinds of mediations which are at stake during the identity quest found within an emigration context, and the mediations which are used in the film to communicate this experience to its spectators. The article tries to demonstrate that *Nobody's Business* has found a way to speak about intimacy while avoiding the traps of such communication.

Des images d'utopie(s) aux stylèmes de la pensée utopique. Pour une lecture non dogmatique des utopies.

Alain Rabatel – page 69

Les images d'utopie qui accompagnent *L'Utopie* de More et *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, que Ledoux consacre au plan de la saline d'Arc-et-Senans, fonctionnent, au-delà de leurs singularités, comme des analogons (indices, icônes, symboles) de tensions internes au projet utopique. Ces tensions, qui font système, correspondent à des stylèmes de la pensée utopique : clôture/coupeure d'avec le monde réel versus ouverture sur le monde extérieur ; ordonnancement totalisant/totalitaire versus pensée de la liberté par le fonctionnalisme ; monde fini versus monde ouvert. Seule la saisie de l'ensemble de ces tensions peut faire émerger un usage théorique et pratique anti-dogmatique de l'utopie, fidèle à la visée émancipatrice originelle.

The images of utopia found in Thomas More's *Utopia* and in Ledoux's *Architecture Considered in its Relation to Art, Customs and Legislation*, function as "analogons" (signs, icons exemplifications) of internal tensions in the utopian project. These tensions correspond to stylèmes in the utopian thought : closures/breaks from the real world versus openings on to the outside world ; totalitarian sequencing versus thought of freedom through functionalism ; finite world versus open world. Only by capturing all these tensions can a theoretical use and an anti-dogmatic practice of utopia emerge, which is faithful to the original emancipating aim.

Du cliché journalistique. David Blonde – page 81

Comme l'a bien souligné Patrick Imbert dans *L'Objectivité de la presse : Le 4^e pouvoir en otage* (1989), la convocation de clichés dans la presse participe de la mise en place d'une cohérence idéologique. Toutefois, une analyse des concaténations figées de mots dans des éditoriaux portant sur un événement politique récent montre que la perméabilité de la presse au figement linguistique résulte tant d'une évaluation stratégique du public que de l'emprise des discours sociaux.

As Patrick Imbert clearly shows in *L'Objectivité de la presse : Le 4^e pouvoir en otage* (1989), the use of clichés in the press is determined by an underlying ideological structure. However, the analysis of various editorials dealing with a recent political event shows that the press's vulnerability to clichés stems not only from dominant social discourses, but also from the journalist's strategic evaluation of the readership.

La pelle et le masque. Les arts dits primitifs sont-ils des ready-made ? Christine Galaverna – page 91

Certains effectuent un rapprochement entre arts dits primitifs et *ready-made*. Séduisante au premier abord par sa simplicité et son économie (elle permettrait de rendre compte, une fois pour toutes, du passage de ce type d'objets de la catégorie des artefacts à celle des œuvres d'art), cette solution s'avère à l'examen insatisfaisante en ce qu'elle oublie l'importance des conditions de production des objets considérés dans leur fonctionnement ultérieur. Insatisfaisante également en ce qu'elle conduit à ne pas prendre en compte les producteurs des objets dits primitifs.

Primitive art has been often associated with Duchamp's notion of the "ready-made". Though tempting for its simplicity and economy (it accounts for the passage of objects from the category of artefacts to that of works of art), this association proves, when closely examined, unsatisfactory. Not only does it overlook the conditions that determine the production of the objects in question, it also fails to take into account the producers of the so-called primitive objects.

David Blonde

David Blonde a étudié les littératures française et québécoise à l'Université d'Ottawa et à l'Université du Québec à Montréal (Ph. D. en cours). Ses recherches actuelles portent principalement sur la contamination des genres au xx^e siècle (théâtre et roman). Intéressé par l'étude de phénomènes linguistiques dans le texte littéraire, il est l'auteur d'un mémoire de maîtrise sur le traitement poétique de la langue dans le théâtre québécois.

Marie Fraser

Historienne de l'art et commissaire d'exposition indépendante, Marie Fraser prépare une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal sur la narrativité et les récits dans l'art contemporain. Au cours des dernières années, elle a publié plusieurs essais et articles qui traitent de récits politiques et d'expériences urbaines abordant notamment les notions d'espace public et privé, d'identité, de mémoire et de communauté. À titre de commissaire indépendante, elle a organisé différentes expositions : *Le Ludique* au Musée d'art moderne de Lille (2003) et au Musée national des beaux-arts du Québec (2001), *La Demeure* (2002), *Gestes d'artistes / Artists' Gestures* (2001) et *Sur l'expérience de la ville* (1997) à la galerie Optica à Montréal.

Christine Galaverna

Christine Galaverna est docteur en philosophie et licencié en histoire de l'art. Sa thèse est parue à l'Harmattan en 2002 sous le titre *Philosophie de l'art et pragmatique, l'exemple de l'art africain*. Le présent article a été rédigé lors d'un stage post-doctoral à l'Université du Québec à Montréal effectué sous la direction de Louise Poissant.

Michèle Garneau

Michèle Garneau est professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Chercheuse au CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité) et membre de l'équipe de recherche sur « Intermédialités de l'expérience », elle travaille actuellement sur la notion de répétition que permet le cinéma à travers ses effets d'anachronie, de théâtralité, de fantomaticité. Elle termine un ouvrage sur le cinéma québécois : « Quétisme et voyance - De la lenteur cinématographique » (à paraître aux P.U.M.).

Marie-Pascale Huglo

Professeure au Département d'études françaises à l'Université de Montréal, elle est co-organisatrice du colloque *Mémoire et Médiations* (Université du Québec à Montréal, 2002) et du colloque *Esthétique et recyclage culturel* (Université de Montréal, 2001). Elle a dirigé, avec É. Méchoulan et W. Moser, *Passions du passé, recyclages de la mémoire et usages de l'oubli* (Paris, L'Harmattan, 2000). A paru sous sa direction un numéro de la revue *Études Françaises* sur « Les Imaginaires de la voix » (2003). Elle est membre du Centre de Recherche sur l'Intermédialité de l'Université de Montréal (CRI).

Julie Hyland

Étudiante au doctorat au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, Julie Hyland a terminé en 2003 un mémoire de maîtrise intitulé *Refiguration et réfraction historiques : la question de l'histoire dans Terra Nostra* de Carlos Fuentes.

Roger Odin

Roger Odin est professeur de sciences de l'information et de la communication à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle où il dirige l'Institut de Recherche en Cinéma et Audiovisuel (IRCAV). Théoricien, il travaille depuis de nombreuses années à l'élaboration de l'approche sémio-pragmatique. Outre de très nombreux articles, il a publié deux ouvrages sur le sujet : *Cinéma et production de sens* (Paris, A. Colin, 1990) et *De la fiction* (Bruxelles, De Boeck, 2000). Dans le cadre de l'IRCAV, il a animé un réseau de recherche européen sur le cinéma documentaire (*L'Âge d'or du cinéma documentaire : Europe années 50*, 2 vol., Paris, L'Harmattan, 1997) et dirige une équipe de recherche sur les productions amateurs (*Le Film de famille*, Méridiens-Klincksieck, 1995 et « Le Cinéma en amateur », *Communications*, n° 68, Seuil, 1999). Il est par ailleurs un des responsables scientifiques du réseau de recherche, piloté par la Maison de Sciences de l'Homme, sur « Les Européens dans le cinéma américain : émigration et exil ».

Nia Perivolaropoulou

Professeure-chercheuse à l'Université de Duisburg-Essen en Allemagne, où elle est responsable des études cinématographiques. Spécialiste de la culture de la République de Weimar, elle a publié en co-direction avec Philippe Despoix *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer, sociologue, critique, écrivain* (Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2001), édité la traduction française des *Employés* (Paris, Éd. Avinus, 2001) et consacré plusieurs articles aux théories de Kracauer.

Alain Rabatel

Alain Rabatel, professeur de sciences du langage à l'Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) de Lyon, membre du laboratoire ICAR, est un spécialiste de l'analyse énonciative du point de vue, tant dans les textes littéraires que dans les interactions orales. Il est notamment l'auteur d'*Argumenter (autrement) en racontant* (Duculot, 2004) et a dirigé le n° 41 des *Cahiers de Praxématique* consacré au point de vue (Université de Montpellier 3, 2003), ainsi que l'ouvrage *Interactions orales en contexte didactique* (Presses universitaires de Lyon, 2004).

Johanne Villeneuve

Johanne Villeneuve est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Elle est l'auteure de nombreux articles sur la littérature, le cinéma et la mémoire culturelle. Parmi ses publications récentes : un roman paru en 2002 (*Mémoires du chien*, Hurtubise HMH) et la codirection de deux ouvrages collectifs avec C. Dionne et B. Neville, *La Mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*, Nota bene, 1999 ; *Waste-Site Stories. The Recycling of Memory*, State University of New York Press, 2002.

Valeria Wagner

Comparatiste, Valeria Wagner enseigne au Département de langue et littératures anglaises et au Programme de littérature comparée de l'Université de Genève. Elle a publié en 1999 *Bound to Act : Models of Action, Dramas of Inaction*, Stanford University Press, et des articles portant sur les figures des disparus en Argentine et des sans-visage au Mexique. Elle mène actuellement une recherche sur l'idée de « lecture critique » et les formes d'activité politique auxquelles elle s'associe.

intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

n° 1 Naître (printemps 2003)

Éric Méchoulan (Université de Montréal)
Henk Oosterling (Erasmus University - Rotterdam)
Silvestra Mariniello (Université de Montréal)
Jean-Paul Gauthier (Collège André-Laurendeau)
Christian Biet (Université Paris X - Nanterre)
Johanne Villeneuve (Université du Québec à Montréal)
Christopher Prendergast (Cambridge University)
Bruno Lessard (Université de Montréal)
Marcel O'Gorman (University of Detroit)

Artiste invité : Alain Escalle



n° 2 Raconter (automne 2003)

Sous la direction de James Cisneros et Michèle Garneau
Johanne Villeneuve (Université du Québec à Montréal)
Wolfgang Ernst (Humboldt Universität)
Marie-Pascale Huglo (Université de Montréal)
Esther Cohen (Instituto de Investigaciones Filológicas - Mexico)
Bruno Tribout (Université de Montréal - Paris IV)
André Gunther (EHESS)
James Cisneros (Queen's University)
Michèle Garneau (Université de Montréal)
Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Artiste invité : André Martin



n° 3 Devenir-Bergson (printemps 2004)

Éric Méchoulan (Université de Montréal)
Christine Bernier (Musée d'art contemporain de Montréal)
Georges Didi-Huberman (EHESS)
Gregory Chatonsky (Le Fresnoy)
Éric Le Cerf (Paris VIII)
Mireille Buydens (Université libre de Bruxelles)
Paul Harris (Loyola Marymount University - Los Angeles)
Thierry Bardini (Université de Montréal)

Artiste invité : Grégory Chatonsky



n° 4 Aimer (automne 2004)

Artiste invité : Bill Morrison

Directeur

Éric Méchoulan (Université de Montréal)

Comité de rédaction

Olivier Asselin (Université de Montréal)
Philippe Despoix (Université de Montréal)
Johanne Villeneuve (Université du Québec à Montréal)



☐ Je désire obtenir le numéro _____ de la revue **Intermédialités**.

☐ Je désire m'abonner à **Intermédialités** et obtenir les 4 premiers numéros de la revue.

Nom : _____

Adresse : _____

Institution : _____

Téléphone : _____

Adresse électronique : _____

Paiement ci-joint _____ \$ CAN

Mandat-poste** ☐ Chèque ☐ Comptant ☐ Cartes de crédit ☐

VISA ☐ Master Card ☐

N° de la carte : _____

Date d'expiration (MM/AA) : _____

Signature : _____

	Canada*	Étranger*
Numéros individuels	16\$ CAN	22\$ CAN
Abonnement (comportant les 4 premiers numéros)		
Étudiant	44\$ CAN	64\$ CAN
Individuel	80\$ CAN	80\$ CAN
Institutionnel	90\$ CAN	110\$ CAN

*Ces montants incluent les frais de transport.
**Veuillez établir chèques et mandats-poste
en dollars canadiens à l'ordre de **Revue Intermédialités**.

Prière d'envoyer le formulaire à :
Fides – Service des abonnements
165, rue Deslauriers, Saint-Laurent
(Québec) Canada, H4N 2S4

Pour plus d'informations :
CRI, Revue Intermédialités, Université de Montréal,
C.P. 6128 succursale Centre-ville, Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7
Site : <http://cri.histart.umontreal.ca/intermedialites>
Adresse électronique : intermedialites@umontreal.ca
Tél. : (514) 343-2438 • Téléc. : (514) 343-2393

Intermédialités est publiée avec le soutien du
Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI).



PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 32, n° 2 : La « digitalisation » de l'héritage culturel ; volume 32, n° 3 : L'allégorie visuelle ; volume 33, n° 1 : La rumeur.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : **Études sémiotiques**. • 1984, vol. 12 / n° 1 : **Point de fugue** : Alain Tanner ; vol. 12 / n° 2 : **L'énonciation** ; vol. 12 / n° 3 : **Philosophie et Langage**. • 1985, vol. 13 / n° 3 : **L'art critique**. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : **La lisibilité** ; vol. 14 / n° 3 : **Sémiotiques de Pellan**. • 1987, vol. 15 / n° 1 : **Archéologie de la modernité** ; vol. 15 / n° 2 : **La traductique** ; vol. 15 / n° 3 : **L'épreuve du texte (description et métalangage)**. • 1988, vol. 16 / n° 3 : **La divulgation du savoir**. • 1989, vol. 17 / n° 1 : **Les images de la scène** ; vol. 17 / n° 2 : **Lecture et mauvais genres** ; vol. 17 / n° 3 : **Esthétiques des années trente**. • 1990, vol. 18 / n° 1 : **Rythmes** ; vol. 18 / n° 2 : **Discours : sémantiques et cognitions** ; vol. 18 / n° 3 : **La reproduction photographique comme signe**. • 1991, vol. 19 / n° 2 : **Sémiotiques du quotidien** ; vol. 19 / n° 3 : **Le cinéma et les autres arts**. • 1992, vol. 20, n° 1 : **La transmission** ; vol. 20, n° 2 : **Signes et gestes** ; vol. 20, n° 3 : **Elle signe**. • 1993, vol. 21, n° 1 : **Schémas** ; vol. 21, n° 2 : **Sémiotique de l'affect** ; vol. 21, n° 3 : **Gestualités**. • 1994, vol. 22, n° 1 : **Représentations de l'Autre** ; vol. 22, n° 2 : **Le lieu commun** ; vol. 22, n° 3 : **Le faux**. • 1995, vol. 23, n° 1 : **La perception. Expressions et Interprétations** ; vol. 23, n° 2 : **Style et sémosis** ; vol. 23, n° 3 : **Répétitions esthétiques**. • 1996, vol. 24, n° 1 : **Rhétoriques du visible** ; vol. 24, n° 2 : **Les interférences** ; vol. 24, n° 3 : **Espaces du dehors**. • 1997, vol. 25, n° 1 : **Sémiotique des mémoires au cinéma** ; vol. 25, n° 2 : **Musique et procès de sens** ; vol. 25, n° 3 : **Lecture, traduction, culture**. • 1998, vol. 26, n° 3 : **Logique de l'icône**.

• 1999, vol. 27, n° 1 : **La Mort de Molière et des autres** ; vol. 27, n° 2 : **La Réception** ; vol. 27, n° 3 : **L'Imaginaire de la fin**. • 2000, vol. 28, n° 1 : **Variations sur l'origine** ; vol. 28, n° 2 : **Le Silence** ; vol. 28, n° 3 : **Mélancolie entre les arts**. • 2001, vol. 29, n° 1 : **La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité** ; vol. 29, n° 2 : **Danse et Altérité** ; vol. 29, n° 3 : **Iconoclastes : langue, arts, médias**. • 2002, vol. 30, n° 1 : **Les formes culturelles de la communication** ; vol. 30, n° 2 : **Sémiologie et herméneutique du timbre-poste** ; vol. 30, n° 3 : **Autour de Peirce : poésie et clinique**. • 2003, vol. 31, n° 1 : **La transposition générique** ; vol. 31, n° 2 : **Cannes hors projections** ; vol. 31, n° 3 : **Lumières**. • 2004, vol. 32, n° 1 : **Mémoire et médiations**.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an.

Taxes et frais de poste inclus.

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Veuillez m'abonner à **Protée**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint à partir du volume ____ n° ____.

Version imprimée ☐ Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant devra joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de **Protée**, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ; avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés, **parus avant 1999**.

PROTÉE

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A. J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou EPS (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.